



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN
MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL**

**Las actrices-cantantes españolas
en el teatro de Madrid (1700-1759):
contexto y repertorio**

Tesis Doctoral

Doctorado internacional

Lucía Magán Abollo

DIRECTOR

Dr. José Máximo Leza Cruz

Salamanca, 2023



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA
Y CORPORAL**

**Las actrices-cantantes españolas en el teatro
de Madrid (1700-1759): contexto y repertorio**

Tesis Doctoral

Doctorado internacional

Lucía Magán Abollo

DIRECTOR

Dr. José Máximo Leza Cruz

La autora de la Tesis:

Vº Bº del Director:

Salamanca, 2023

A mi familia

LISTA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	6
ÍNDICE DE TABLAS	8
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	14
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES	16
ABREVIATURAS UTILIZADAS	19
RESUMEN.....	20
RIASSUNTO	22

INTRODUCCIÓN.....	24
1. Objetivos	25
2. Fuentes	28
3. Metodología	37
4. Estado de la cuestión	41
5. Estructura del trabajo	54

PARTE I. EL TEATRO MADRILEÑO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII (1700-1759): SISTEMA PRODUCTIVO, ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN, GÉNEROS Y FORMACIÓN MUSICAL

CAPÍTULO 1. EL SISTEMA PRODUCTIVO TEATRAL EN EL MADRID DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII (1700-1759).....	59
1.1. La mujer en la práctica escénica	59
1.1.1. La compañía como organización profesional: jerarquización, ascensos y oficios auxiliares.....	61
1.1.2. Las mujeres de la compañía.....	76
1.1.3. La incorporación oficial de la mujer a la escena teatral en España. Aspectos legales y administrativos de un cuestionado oficio	86
1.1.4. Vestidas para la comedia: pragmáticas, realidad escénica y apariencia.....	97
1.1.5. De actriz a autora.....	109
1.1.6. La «mujer vestida de hombre»: de tópico teatral a especialización dramático- musical.....	120

1.1.7. La graciosa. Más que una cuestión de género	130
1.2. Las temporadas teatrales	136
1.3. Los espacios teatrales en Madrid: características y condiciones escénicas	141
1.3.1. Los teatros de la Cruz y del Príncipe. La transformación de los antiguos corrales de comedias en modernos coliseos	145
1.3.2. Las representaciones palaciegas	156
CAPÍTULO 2. Los géneros de teatro con música	162
2.1. La ópera.....	163
2.2. La zarzuela	175
2.3. El teatro religioso: los autos sacramentales.....	184
2.4. La comedia de magia y las «comedias de magas»	189
2.5. El teatro breve: géneros y música	203
CAPÍTULO 3. Práctica y teoría del canto	215
3.1. La formación de las actrices-cantantes: del texto a la música.....	216
3.2. El aprendizaje del canto: transmisión, práctica e intelecto	221
3.3. De la educación auditiva a la educación teórica	230

PARTE II. LAS ACTRICES-CANTANTES

CAPÍTULO 4. El repertorio de teatro musical de las actrices-cantantes	238
4.1. Introducción a las obras analizadas en este estudio: aspectos literarios, musicales, productivos y escénicos.....	239
4.2. <i>Destinos vencen finezas</i> de Lorenzo de las Llamosas y Juan de Navas	243
4.3. <i>Júpiter y Yoo, Los cielos premian desdenes</i> de Marcos de Lanuza y Sebastián Durón.....	251
4.4. <i>Acis y Galatea</i> de José de Cañizares y Antonio de Literes	257
4.5. <i>Amor aumenta el valor</i> de José de Cañizares, Giacomo Facco, Filippo Falconi y José de Nebra.....	264
4.6. <i>Vendado es amor, no es ciego</i> de José de Cañizares y José de Nebra	271
4.7. <i>Donde hay violencia no hay culpa</i> de Nicolás González Martínez y José de Nebra ..	279
4.8. <i>Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia</i> de Nicolás González Martínez y José de Nebra	285
CAPÍTULO 5. La generación de cómicas del período entre siglos	294
5.1. Teresa de Robles	297
5.1.1. Datos biográficos, árbol genealógico y herencia familiar	297
5.1.2. Trayectoria profesional y especialización artística.....	307
5.1.2.1. Etapa de formación (1663-1676).....	307

5.1.2.2. El desarrollo de una especialización dramática (1677-1700).....	311
5.1.2.3. «Autora en servicio de Vuestra Majestad»: características y gajes de un oficio (1700-1702)	315
5.1.2.4. Etapa de madurez (1702-1710)	318
5.1.3. Estudio musical de tres papeles interpretados por Teresa de Robles	322
5.1.3.1. Venus, diosa, en <i>Destinos vencen finezas</i> (1698).....	322
5.1.3.2. Júpiter, dios, en <i>Júpiter y Yoo. los cielos premian desdenes</i> (1699)	326
5.1.3.3. Galatea, diosa marina, en <i>Acis y Galatea</i> (1710)	329
5.1.4. Conclusiones.....	333
5.1.5. Tablas relativas a la trayectoria artística de Teresa de Robles	334
5.2. Paula de Olmedo	338
5.2.1. Datos biográficos y trayectoria profesional de una sobresaliente	338
5.2.2. Tisbe y el virtuosismo de una graciosa en la zarzuela <i>Acis y Galatea</i>	355
5.2.3. Conclusiones.....	360
5.2.4. Tablas relativas a la trayectoria artística de Paula de Olmedo	361
CAPÍTULO 6. La generación de los años 20-40. Una autora y una graciosa.....	364
6.1. Juana de Orozco	365
6.1.1. Datos biográficos, árbol genealógico y lazos familiares	365
6.2.1. La trayectoria profesional de una primera dama, autora de comedias y cantante de ópera	372
6.2.1.1. Los comienzos en Madrid: Darnis en <i>Decio y Eraclea</i> (1708)	373
6.1.2.2. Autora de comedias (1728-1734, 1738-1739).....	380
6.1.2.3. Los personajes cantados por una primera dama	386
6.1.3. Conclusiones.....	390
6.1.4. Tabla relativa a la trayectoria artística de Juana de Orozco	391
6.2. Rosa María Rodríguez.....	392
6.2.1. Datos biográficos de la Gallega.....	392
6.2.2. Graciosas, confidentes y criadas: la consolidación de una especialización	400
6.2.3. Estudio musical de cuatro papeles interpretados por Rosa Rodríguez.....	409
6.2.3.1. Horacio en <i>Amor aumenta el valor</i> (1728).....	410
6.2.3.2. Brújula en <i>Vendado es amor, no es ciego</i> (1744).....	415
6.2.3.3. Laureta, confidente, en <i>Donde hay violencia, no hay culpa</i> (1744).....	423
6.2.3.4. Cofieta, confidente, en <i>Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia</i> (1747).....	431
6.2.4. Conclusiones.....	436
6.2.5. Tabla relativa a la trayectoria artística de Rosa Rodríguez	437

CAPÍTULO 7. La generación de los años 20-40. Declamar y cantar: las «hermanas» Castro	440
7.1. Francisca de Castro	441
7.1.1. Datos biográficos y árbol genealógico de una cantante hija de la comedia	441
7.1.2. Los primeros años: óperas para la corte de Isabel de Farnesio y Felipe V	448
7.1.3. Princesas, reyes y galanes: personajes para una cantante de ópera	460
7.1.4. Conclusiones	466
7.1.5. Tabla relativa a la trayectoria artística de Francisca de Castro	467
7.2. María Antonia de Castro	469
7.2.1. Datos biográficos y árbol genealógico de una consagrada segunda dama	469
7.2.2. «Dice que representar / no sabe: y en dichos tales / sus glorias hace inmortales». La voz de las protagonistas femeninas	474
7.2.3. Estudio musical de tres papeles interpretados por María Antonia de Castro	478
7.2.3.1. Eumene, ninfa, en <i>Vendado es amor, no es ciego</i> (1744)	479
7.2.3.2. Lucrecia, dama romana, en <i>Donde hay violencia, no hay culpa</i> (1744)	491
7.2.3.3. Ifigenia, sacerdotisa de Diana, en <i>Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia</i> (1747)	501
7.2.4. Conclusiones	505
7.2.5. Tabla relativa a la trayectoria artística de María Antonia de Castro	506
CAPÍTULO 8. Cantar como hombre. Catalina Pacheco en el cambio de reinado: de Felipe V a Fernando VI	508
8.1. Catalina Pacheco	509
8.1.1. Datos biográficos y árbol genealógico	509
8.1.2. Trayectoria profesional y especializaciones dramáticas	514
8.1.2.1. Los comienzos. Duendes, damas y criadas	515
8.1.2.2. La Catuja vestida de hombre	521
8.1.2.3. «Ya viene mi Jusepillo a la posada». Aproximaciones a una tonadillera	526
8.1.3. Estudio musical de dos papeles interpretados por Catalina Pacheco	528
8.1.3.1. Venus, diosa, en la zarzuela <i>Vendado es amor, no es ciego</i> (1744)	528
8.1.3.2. Colatino, joven galán, en <i>Donde hay violencia no hay culpa</i> (1744)	535
8.1.4. Conclusiones	541
8.1.5. Tablas relativas a la trayectoria artística de Catalina Pacheco	542
CONCLUSIONES	545
CONCLUSIONI	553
BIBLIOGRAFÍA	561
APÉNDICES	614

Apéndice 1. Catálogo de actrices-cantantes activas entre finales del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII	614
Apéndice 2. Listados de compañías teatrales en Madrid desde 1670 a 1770.....	666

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que me han ayudado en el transcurso de esta investigación. En primer lugar, este trabajo no hubiera sido posible sin la inestimable ayuda de mi director, José Máximo Leza Cruz, que desde la primera reunión en el máster de Música hispana me guio y apoyó para poder llevar a cabo mi investigación sobre Rosa Rodríguez, la actriz-cantante de la que parte todo este proyecto de investigación. Además de ello, me brindó la ayuda para conseguir mi contrato predoctoral FPU, gracias al cual he podido dedicarme plenamente a la investigación y a la docencia, orientándome también en esta última tarea con paciencia y con valiosos consejos.

En segundo lugar, quiero dar las gracias a María Palacios y a Ascensión Mazuela-Anguila, las dos profesoras que despertaron en mí el interés por el estudio de la historia de las mujeres cuando todavía cursaba mis primeros años de carrera y que han sido, y siguen siendo, dos valiosos referentes. Además, quiero agradecer a todos los integrantes del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Salamanca, mi segunda casa, por todo el aprendizaje que me han brindado a lo largo de todos estos años. Además, en esta casa he tenido la suerte de coincidir y conocer a compañeros de doctorado que han hecho todavía más emocionante este camino.

Y, en tercer lugar, a Franco Piperno, por acogerme con amabilidad en la Università degli Studi di Roma La Sapienza en unos momentos post-pandémicos bastante complicados.

Esta investigación no hubiera sido posible sin la labor de archiveros, bibliotecarios y documentalistas. Vayan nuestros agradecimientos al personal de la Biblioteca Nacional de España, de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y del Archivo de la Villa de Madrid. Además, no puedo dejar de nombrar especialmente a los trabajadores de la Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, por su inestimable ayuda y por facilitarme en numerosas ocasiones el trabajo. Las salas de este último lugar son especialmente importantes para mí porque es donde se gestó gran parte de este trabajo.

También quiero agradecer a todos los profesores de música que he tenido. En primer lugar, a María Ángeles Triana Pascual, mi profesora de canto, que durante seis años me abrió las puertas al mundo de la ópera, del lied y de la canción francesa, siendo estos probablemente los años más emocionantes de mi vida. En segundo lugar, a Fernando Serrano, con quien tuve el privilegio de poder dar voz a las obras de Barbara Strozzi, José Marín, Frescobaldi, Monteverdi, Purcell, y muchos más. Además de ellos, quiero agradecer a Antonio Blanco,

Celia Camarero y a mis profesores de Vigo, en concreto a Isabel Torres, que me animó a poner rumbo a Salamanca; y a Eugenio Souto, mi primer profesor de música y de piano, por el cariño y respeto que me inculcó por este maravilloso arte desde que tenía ocho años.

Este proceso tan laborioso y apasionado me ha brindado también conocer a musicólogos y ya queridos y admirados amigos como Jonathan Mallada y Ana Lombardía, que me han apoyado siempre y contagiado su amor por esta disciplina. Por supuesto, mi más sincero agradecimiento a los historiadores del arte Ismael Mont y Manuel Magán, mi hermano, los mejores consejeros, que han iluminado siempre mi camino y creído ciegamente en mí desde que era una ilusionada estudiante de primero de carrera.

Agradecer también a mis otros amigos músicos y musicólogos (Verónica, Alesandra y María), a mi pequeña familia italiana (Mario, Rocío y Laura), a la otra Laura, a Sandra, y por supuesto, a Gloria, mi mejor amiga y compañera de aventuras; por creer en mí y acompañarme en todos estos años. A Víctor, mi compañero de vida y también mejor amigo, por estar conmigo cuando más lo he necesitado. Y, por último, a mi familia: a mi madre, a mi padre, a mi hermano, a Lúa y a Mus, por llenar de flores este duro camino y por alentarme siempre a llegar más lejos y no rendirme.

ÍNDICE DE TABLAS

- Tabla 1: Manuscritos, sueltas y ediciones críticas consultadas.
- Tabla 2: Listados de las compañías de los autores Carlos Vallejo y Teresa de Robles.
- Tabla 3: Distribución actoral de las compañías teatrales madrileñas de la primera mitad del siglo XVIII.
- Tabla 4: Media de componentes por compañía desde 1660 hasta 1770.
- Tabla 5: Reparto de las zarzuelas *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio* (1733) y *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 6: Reparto de la zarzuela *Milagro es hallar verdad* (1732).
- Tabla 7: Principales autoras activas en las primeras décadas del siglo XVIII (1700-1765).
- Tabla 8: Relación de intérpretes del estreno del *dramma per musica Adriano in Siria* (1732) y su adaptación española *Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria* (1737).
- Tabla 9: Pago hipotético recibido por la temporada de ópera de 1737-1738.
- Tabla 10: Pago real inicial recibido por la temporada de ópera de 1737-1738.
- Tabla 11: Reparto de la segunda y tercera parte de *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro en Salamanca* (1741 y 1742), representadas por la compañía de José de Parra.
- Tabla 12: Reconstrucción del reparto de la segunda parte de *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina* (1740) de José de Cañizares.
- Tabla 13: Reparto de la segunda parte de *El anillo de Giges, y mágico rey de Lidia* (1742) de José de Cañizares.
- Tabla 14: Reparto del baile *La plaza mayor* (1708) y del entremés *El alcalde nuevo* (1719).
- Tabla 15: Listado de personajes del baile *La gallegada* (1704) de Francisco de Castro, en el que se incluye el *dramatis personae* de Músicos.
- Tabla 16: Relación de las siete obras analizadas en este estudio y de las actrices-cantantes que actuaron en cada una de ellas.
- Tabla 17: Reparto de la Loa para la comedia *Destinos vencen finezas* (1698) de Lorenzo de las Llamosas.
- Tabla 18: Distribución de las intervenciones cantadas de *Destinos vencen finezas* (1698).
- Tabla 19: Reparto de la comedia mitológica *Destinos vencen finezas* (1698).
- Tabla 20: Reparto del baile *El Bureo* (1698) de Lorenzo de las Llamosas.
- Tabla 21: Reparto de la Loa para la zarzuela intitulada *Los cielos premian desdenes* (1699).
- Tabla 22: Reparto de la zarzuela intitulada *Los cielos premian desdenes* (1699).

- Tabla 23: Sucesión de números musicales de la zarzuela *Los cielos premian desdenes* (1699).
- Tabla 24: Reparto de la zarzuela intitulada *Acis y Galatea* (1710).
- Tabla 25: Sucesión de los principales números musicales de la zarzuela *Acis y Galatea* (1710).
- Tabla 26: Personajes y reparto de la ópera *Amor aumenta el valor* en su estreno de 1728.
- Tabla 27: Reparto de las arias en solitario, según la tipología y protagonismo de cada personaje, en *Amor aumenta el valor* (1728).
- Tabla 28: Números musicales de la ópera *Amor aumenta el valor* (1728).
- Tabla 29: Personajes de la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 30: Relación de intérpretes, pago por adehala y piezas cantadas en el estreno de *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 31: Diálogos entre los graciosos Tí tiro y Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 32: Números musicales de la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 33: Personajes y reparto de *Donde hay violencia no hay culpa* en su estreno de 1744.
- Tabla 34: Cuadros y números musicales de *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Tabla 35: Personajes, reparto y categoría de los cómicos que intervinieron en el estreno de *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* en 1747.
- Tabla 36: Sucesión de números musicales de la zarzuela *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747).
- Tabla 37: Comparación del reparto recogido en el MSS/14782 con la compañía de Rosendo López de Estrada para la temporada de 1688-1689.
- Tabla 38: Reconstrucción del reparto de la mojiganga *El antojo de la gallega* recogido en el MSS/14804.
- Tabla 39: Intervenciones cantadas de Venus en *Destinos vencen finezas* (1698).
- Tabla 40: Intervenciones cantadas de Júpiter en *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes* (1699).
- Tabla 41: Intervenciones cantadas de Galatea en la zarzuela *Acis y Galatea* (1710).
- Tabla 42: Temporada, compañía y categoría profesional de Teresa de Robles desde 1663 hasta 1710.
- Tabla 43: Mojigangas, loas, autos sacramentales, comedias, bailes y zarzuelas representadas por Teresa de Robles (1663-1710).
- Tabla 44: Relación de pagos a las actrices de las compañías de José de Prado (1712) y de Manuel de San Miguel (1729).
- Tabla 45: Reparto de las obras *Las Amazonas de España* (1720), *Angélica y Medoro* (1722) y *La hazaña mayor de Alcides* (1723).

- Tabla 46: Intervenciones cantadas de Tisbe en la zarzuela *Acis y Galatea* (1710).
- Tabla 47: Temporada, compañía y categoría profesional de Paula de Olmedo desde 1692 hasta 1732.
- Tabla 48: Autos sacramentales, mojigangas, zarzuelas, loas, sainetes y comedias representadas por Paula de Olmedo (1693-1724).
- Tabla 49: Temporada, compañía y categoría profesional de Juana de Orozco desde 1708 hasta 1747.
- Tabla 50: Relación de personajes, intérpretes, categorías y arias y dúos cantados en el primer acto de *Decio y Eraclea* (1708).
- Tabla 51: Relación de las arias interpretadas por cada actriz-cantante en *Dido y Eneas* (ca. 1710).
- Tabla 52: Relación aria-categoría profesional en la trayectoria de Juana de Orozco.
- Tabla 53: Reconstrucción parcial del reparto del melodrama *Con amor no hay libertad* (1731) de Cañizares y Corradini.
- Tabla 54: Reconstrucción parcial del reparto de *Cuerdo delirio es amor* (1733) de Cañizares.
- Tabla 55: Óperas y zarzuelas representadas por Juana de Orozco (1708-1738).
- Tabla 56: Temporada, compañía y categoría profesional de Rosa Rodríguez desde 1720 hasta 1749.
- Tabla 57: Relación de personajes graciosos, por obra y por género, interpretados por Rosa Rodríguez desde 1722 hasta 1747.
- Tabla 58: Estructura del aria da capo «Adiós, prenda de mi amor» de Horacio en *Amor aumenta el valor* (1728).
- Tabla 59: Estructura del aria da capo a dúo «Prestad aliento» de Horacio y Clelia en *Amor aumenta el valor* (1728).
- Tabla 60: Intervenciones cantadas de Horacio en el primer acto de *Amor aumenta el valor* (1728).
- Tabla 61: Estructura del aria da capo «De un ojo era falta» de Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 62: Estructura del aria da capo «Esta chula cara» de Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 63: Intervenciones cantadas de Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 64: Estructura del aria da capo «Se ve uno y otro amante» de Laureta en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).

- Tabla 65: Estructura del aria da capo «Si a casa va el majo» de Laureta en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Tabla 66: Intervenciones cantadas de Laureta en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Tabla 67: Estructura del dueto burlesco «¿Tú tirana, en un momento?» interpretado por Mochila y Cofieta en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad* (1747).
- Tabla 68: Estructura de las seguidillas «¿Qué han de ser los maridos...?» interpretadas por Mochila y Cofieta en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad* (1747).
- Tabla 69: Estructura del aria da capo «Descolorida, desmadejada» de Cofieta en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad* (1747).
- Tabla 70: Intervenciones cantadas de Cofieta en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747).
- Tabla 71: Óperas, zarzuelas, comedias de magia, loas y autos sacramentales representados por Rosa Rodríguez (1722-1749).
- Tabla 72: Temporada, compañía y categoría profesional de Francisca de Castro desde 1714 hasta 1739.
- Tabla 73: Comparativa entre el aria «Regnar è un bel penar» de *Nerone fatto cesare* (1715) y «Reinar, mas es penar» de *Las amazonas de España* (1720).
- Tabla 74: Distribución de las arias, por acto y personaje, de *Las amazonas de España* (1720) de José de Cañizares y Giacomo Facco.
- Tabla 75: Distribución de las arias, por acto y personaje, de *Angélica y Medoro* (1722) de Antonio de Zamora y José de San Juan.
- Tabla 76: Distribución de los números musicales, por acto y personaje, de *La hazaña mayor de Alcides* (1723) de José de Cañizares y Giacomo Facco.
- Tabla 77: Distribución de los números musicales, por acto y personaje, de *La cautela en la amistad y robo de las sabinas* (1735) de Juan Agramont y Toledo y Francesco Corselli.
- Tabla 78: Distribución de las arias, por acto y personaje, de *Dar el ser el hijo al padre* (1736), adaptación anónima del *Artaserse* de Metastasio y con música de Corradini.
- Tabla 79: Zarzuelas, óperas, comedias, loas y autos sacramentales representados por Francisca de Castro (1716-1738).
- Tabla 80: Temporada, compañía y categoría profesional de María Antonia de Castro (1726-1761).
- Tabla 81: Reparto y jerarquización de actores de *La mozueta del sastre* [1736].

- Tabla 82: Estructura del aria da capo «Gozaba el ánimo» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 83: Estructura del aria da capo «El bajel que no recela» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 84: Estructura del recitativo «Estos tejidos lazos» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 85: Intervenciones cantadas de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 86: Ideas y principales modulaciones en el recitativo seco «Amado Colatino sabe el cielo» de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Tabla 87: Estructura del aria da capo «Hado infiel, destino impío» de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Tabla 88: Estructura del recitativo acompañado «Colatino, ay de mí, si no se alienta» de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Tabla 89: Estructura del aria da capo «Mi fiero mano airada» de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Tabla 90: Intervenciones cantadas de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Tabla 91: Estructura del aria da capo «La vida apetecida» de Ifigenia en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747).
- Tabla 92: Intervenciones cantadas de Ifigenia en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747).
- Tabla 93: Óperas, zarzuelas, comedias de magia y fines de fiesta representados por María Antonia de Castro (1731-1755).
- Tabla 94: Reparto de *La Clicie* para la representación del 30 de enero de 1739.
- Tabla 95: Arias interpretadas en la ópera *La Clicie* (1739).
- Tabla 96: Arias interpretadas en la ópera *Domiciano* (1743).
- Tabla 97: Reparto de la obra *La dicha en el precipicio* (1753).
- Tabla 98: Intervenciones cantadas de Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 99: Texto del solo y cuatro «Napeas del bosque» interpretado por Venus en la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 100: Estructura del recitativo obligado «Ciegue, clame y suspire» de Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 101: Estructura del aria da capo «Yo seré la primera» de Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Tabla 102: Intervenciones cantadas de Colatino en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).

Tabla 103: Coplas de Colatino en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744).

Tabla 104: Estructura del aria da capo «Falta de gruta oscura» de Colatino en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744).

Tabla 105: Estructura del aria da capo «Corderilla atribulada» de Colatino en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744).

Tabla 106: Temporada, compañía y categoría profesional de Catalina Pacheco (1738-1760).

Tabla 107: Comedias de magia, óperas, zarzuelas, fines de fiesta, sainetes y tonadillas interpretados por Catalina Pacheco (1739-1757)

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Reparto de *Angélica y Medoro* (1722), *La hazaña mayor de Alcides* (1723) y *Fieras afemina amor* (1724), donde se muestra la correspondencia entre intérprete y personaje.

Ilustración 2: Inscripción del nombre de Antonio de Zamora en el auto *El pleito matrimonial* (1704).

Ilustración 3: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Destinos vencen finezas* (1698).

Ilustración 4: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Júpiter y Yoo* (1699).

Ilustración 5: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Acis y Galatea* (1710).

Ilustración 6: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Amor aumenta el valor* (1728).

Ilustración 7: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

Ilustración 8: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).

Ilustración 9: Relación de personajes y actores reflejada en el libreto de la zarzuela *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747).

Ilustración 10: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad* (1747).

Ilustración 11: Árbol genealógico de Teresa de Robles.

Ilustración 12: Reparto de la mojiganga *El antojo de la gallega* recogido en el MSS/14804.

Ilustración 13: Fragmento del facsímil que contiene el estribillo «Amor, si me aprisionaste» de *Destinos vencen finezas* (1698).

Ilustración 14: Árbol genealógico de Juana de Orozco.

Ilustración 15: Muestra de la firma de Antonio Vela para la compañía de José Ferrer que se formó en la temporada de 1719-1720 para actuar en Lisboa.

Ilustración 16: Firma de Rosa Rodríguez para la compañía de José Ferrer en Lisboa (temporada 1726-1727).

Ilustración 17: Árbol genealógico de Francisca de Castro.

Ilustración 18: Muestra de la firma de Ramón de Villaflor para la compañía de Antonio Vela que actuaba en la temporada de 1726-1727 en Lisboa.

Ilustración 19: Atribución a Francisca de Castro de la autoría del *Baile de la Perinola* (ca. 1720).

Ilustración 20: Primeros compases de la versión para arpa del aria «Asaltado está mi pecho» de Teseo de *La hazaña mayor de Alcides* (1723).

Ilustración 21: Portada de la ópera *La cautela en la amistad y robo de las sabinas* (1735) donde se dispone el nombre de la «compañía de representantes españoles de esta corte».

Ilustración 22: Árbol genealógico de María Antonia de Castro.

Ilustración 23: Relación de actores y personajes dispuesta en el MSS/16042 de la comedia *La mozueta del sastre* [1736].

Ilustración 24: Árbol genealógico de Catalina Pacheco la Catuja.

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo musical 1: Ejemplos de cadencia recogidos en el tratado *El cantor instruido* (1754) de Manuel Cavaza.

Ejemplo musical 2: Ejemplo de vocalización recogido en el tratado *El cantor instruido* (1754) de Manuel Cavaza.

Ejemplo musical 3: Fragmentos del cuatro «Serene sus furias el viento», interpretado por Cupido y Venus en *Destinos vencen finezas* (1698).

Ejemplo musical 4: Fragmento (C12-23) del dúo «Al aire armonías» interpretado por Venus y Cupido en *Destinos vencen finezas* (1698).

Ejemplo musical 5: Fragmento (C1-3) del estribillo «Rompan mis rayos» interpretado por Júpiter en *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes* (1699).

Ejemplo musical 6: Fragmento (C14-16) del estribillo «Así lo creo» interpretado por Júpiter en *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes* (1699).

Ejemplo musical 7: Fragmentos del aria «Muda copia» (C1-9 y C14-23) interpretada por Galatea en *Acis y Galatea* (1710).

Ejemplo musical 8: Fragmentos del dúo amoroso «Ay, qué cadena» (C20-29 y C39-47) interpretado por Galatea y Acis en *Acis y Galatea* (1710).

Ejemplo musical 9: Fragmento del aria «Si de rama en rama» (C27-32) interpretado por Tisbe en *Acis y Galatea* (1710).

Ejemplo musical 10: Fragmento del aria «Si de rama en rama» (C34-37) interpretado por Tisbe en *Acis y Galatea* (1710).

Ejemplo musical 11: Fragmentos de las seguidillas «¿Qué demonios es esto?» (C1-5 y C7-11) interpretadas por Momo y Tisbe en *Acis y Galatea* (1710).

Ejemplo musical 12: Transcripción de la primera presentación musical de Darnis en *Decio y Eraclea* (1708).

Ejemplo musical 13: Transcripción de la línea vocal del recitativo «Librarse del peligro» y del aria completa «La mujer, es a mi ver» de Darnis en *Decio y Eraclea* (1708).

Ejemplo musical 14: Transcripción del recitado «Vamos por la gruta» de Darnis en *Decio y Eraclea* (1708).

Ejemplo musical 15: Fragmento (C32-36) de la línea vocal del aria da capo «Adiós, prenda de mi amor» de Horacio en *Amor aumenta el valor* (1728).

Ejemplo musical 16: Fragmento (C18-21) del aria da capo «¡Ay, Amor! ¡Ay, Clelia mía!» de Horacio en *Amor aumenta el valor* (1728).

- Ejemplo musical 17: Fragmento de la línea vocal (C27-31) del aria da capo «¡Ay, Amor! ¡Ay, Clelia mía!» de Horacio en *Amor aumenta el valor* (1728).
- Ejemplo musical 18: Fragmento (C55-59) del aria da capo «De un ojo era falta» de Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 19: Fragmento (C22-30) de la seguidilla-fandango «Tempestad grande, amigo» de Brújula y Tí tiro en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 20: Fragmento (C37-41) de las seguidillas «Si en las sangrientas lides» interpretadas por Lucrecia, Tulia y Laureta en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Ejemplo musical 21: Fragmentos del aria de Tulia «Qué contenta el alma mía» (C9-15) y de Laureta «Se ve uno y otro amante» (C1-6) en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Ejemplo musical 20: Fragmento (C55-59) del aria da capo «De un ojo era falta» de Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 21: Fragmento (C22-30) de la seguidilla-fandango «Tempestad grande, amigo» de Brújula y Tí tiro en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 22: Fragmentos (C53-59 y C67-76) del aria «Asaltado está mi pecho» interpretada por Teseo en *La hazaña mayor de Alcides* (1723).
- Ejemplo musical 23: Fragmentos (C16-22 y C68-72) del aria «Canta el cisne, y anunciando» interpretada por Teseo en *La hazaña mayor de Alcides* (1723).
- Ejemplo musical 24: Principales vocalizaciones (C50-63 y C100-114) del aria da capo «Gozaba el ánimo» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 25: Fragmento (C1-4) del aria da capo «El bajel que no recela» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 26: Agilidades y saltos vocales (C28-48) del aria da capo «El bajel que no recela» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 27: Fragmento (C1-3) del aria a 4 «¿Qué motivo te hace Eumene?» de Diana, Anquises, Venus y Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 28: Fragmento (C16-19) del aria a 4 «¿Qué motivo te hace Eumene?» de Diana, Anquises, Venus y Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 29: Fragmento (C12-18) del recitativo «Estos tejidos lazos» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 30: Fragmento (C34-40) del aria «Adiós, ingrato, dueño traidor» de Eumene en la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

- Ejemplo musical 31: Fragmento (C79-91) de la línea vocal del aria «Hado infiel, destino impío» de Lucrecia en la zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Ejemplo musical 32: Fragmentos (C7-11 y C11-15) del aria a tres «Muera un tirano aleve» interpretado por Lucrecia, Tulia y Colatino en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Ejemplo musical 33: Línea vocal de Colatino (C15-17) del aria a tres «Muera un tirano aleve» interpretado junto a Lucrecia y Tulia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Ejemplo musical 34: Fragmento de la línea vocal (C16-20) del aria da capo «Mi fiera mano airada» de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).
- Ejemplo musical 35: Fragmento (C14-18) del recitativo «En fin, ¿otra vez eres mi homicida?» de Ifigenia, Dircea, Orestes y Polidoro en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747).
- Ejemplo musical 36: Fragmento (C1-8) del aria a dúo «Seré un mármol» de Anquises y Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 37: Fragmento (C8-16) del aria a dúo «Seré un mármol» de Anquises y Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 38: Fragmento (C66-69) del aria a dúo «Seré un mármol» de Anquises y Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).
- Ejemplo musical 39: Fragmento (C1-C6) de la línea vocal de las coplas «Espera, detente» cantadas por Colatino en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744).
- Ejemplo musical 40: Fragmento (C44-49) del aria «Falta de gruta oscura» de Colatino en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744).
- Ejemplo musical 41: Figuralismo (C44-49) en el aria «Corderilla atribulada» de Colatino en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744).

ABREVIATURAS UTILIZADAS

AHPM.	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AHVM.	Archivo Histórico de la Villa de Madrid
APSS.	Archivo de la Parroquia de San Esteban
BDMM.	Biblioteca Digital Memoria de Madrid
BDPI.	Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano
BHMM.	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
BHUCM.	Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid
BNE.	Biblioteca Nacional de España
BVPB.	Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico
Dir.	Director
Ed./ eds.	Editor/ editores
F./ ff.	Folio/ folios
FAUS.	Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla
IMSLP.	<i>International Music Score Library Project</i>
LHBD.	Lau Haizeetara Biblioteca Digital
P./ pp.	Página/ páginas
R.	Recto
Rs.	Reales
RIUO.	Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo
S.a.	Sin año
S.f./ s.p.	Sin foliación/ sin paginación
V.	Vuelto
Vol.	Volumen

RESUMEN

El teatro con música de la primera mitad del siglo XVIII otorgó a las actrices-cantantes un lugar privilegiado en el contexto artístico-social de la época. Las novedades estilísticas demandadas por los géneros teatrales dieciochescos exigirían en las intérpretes un mayor grado de especialización vocal e interpretativa, que situaría a la mujer actriz en una posición privilegiada dentro del sistema de organización de las compañías teatrales. A comienzos de la centuria, este versátil colectivo ya había adoptado alguna de las innovaciones vocales procedentes de centros como Venecia, Florencia o Roma, sin por ello tener que renunciar a los elementos característicos de la tradición vocal hispánica.

En las décadas sucesivas, este conjunto de intérpretes fue el encargado de actuar tanto en los teatros públicos madrileños, como en buena parte de las fiestas cortesanas cantadas, luciendo en ambos contextos sus habilidades para el canto, la declamación, así como, en algunos casos, para el baile. No resulta de extrañar, por lo tanto, que ya a finales de la década de 1730, una destacada generación de actrices-cantantes formara, para representar en el Teatro de la Cruz, la primera compañía de ópera española de la historia. Este hecho sin precedentes que supuso que un grupo exclusivamente de mujeres se reuniese para ejecutar una temporada de ópera, nos sirve para ilustrar la importancia que este colectivo poseyó en el contexto cultural de la época.

El presente trabajo de investigación se adentra en el fascinante oficio de las actrices-cantantes de la primera mitad del siglo XVIII en España, abordando tanto su contribución al teatro y a la música, así como su papel en la construcción de la identidad de la mujer como sujeto histórico activo. La motivación de esta tesis doctoral es la de entender, a través de un análisis detenido de sus trayectorias artístico-profesionales, el contexto en el que se desarrollaron, el repertorio que interpretaron, así como las múltiples facetas que integraban este complejo oficio. Para ello, este trabajo se articula en dos partes principales.

La primera de ellas, relativa al contexto profesional de estas cómicas, estudia aspectos como el papel de la mujer dentro de las compañías profesionales y dentro de los géneros de teatro con música. Más concretamente, se ahonda en los puestos que ocupó dentro de las agrupaciones, las tipologías de personajes que interpretó, para finalmente tratar de comprender cómo se producía el aprendizaje del oficio teatral y su formación musical. Es decir, yendo de lo general a lo específico, abordamos cómo era el contexto profesional que envolvía a las protagonistas de este trabajo y su activa participación dentro de él.

La segunda parte se centra tanto en el análisis del repertorio musical conservado, como en el estudio de siete perfiles concretos: Teresa de Robles, Paula de Olmedo, Juana de Orozco, Rosa Rodríguez, las dos «hermanas» Castro, y Catalina Pacheco. Todos ellos, muy diferentes entre sí, nos permiten profundizar en aspectos muy concretos de esta profesión, trazando una línea de la evolución que experimentó este colectivo a lo largo de las décadas. A través del estudio de estas siete vidas y trayectorias profesionales comprenderemos qué significaba ser una actriz-cantante en el cambio de siglo y de dinastía, qué suponía ser una autora de comedias, una graciosa, una cantante especializada, una segunda dama, una sobresaliente, o una actriz que asumía papeles de mujer vestida de hombre.

El análisis de la labor y profesión de este conjunto de actrices-cantantes de la primera mitad del siglo XVIII no solo arroja luz sobre la evolución del teatro y de la música del momento, sino que también destaca la importancia del papel de la mujer como sujeto histórico activo. A través de los capítulos en los que se distribuye esta investigación, exploraremos la trayectoria de unas intérpretes que no solo desafiaron las normas establecidas culturalmente para su género, sino que también dejaron una huella perdurable en la historia teatral y musical de su tiempo.

RIASSUNTO

Il teatro con musica della prima metà del XVIII secolo ha conferito alle attrici-cantanti un posto privilegiato nel contesto artistico e sociale dell'epoca. Le novità stilistiche richieste dai generi teatrali settecenteschi esigeranno alle interpreti un maggior grado di specializzazione vocale ed interpretativa, che porrà la donna attrice in una posizione privilegiata all'interno del sistema organizzativo delle compagnie teatrali. All'inizio del secolo, questo versatile gruppo aveva già adottato alcune delle innovazioni vocali provenienti da centri come Venezia, Firenze e Roma, senza dover rinunciare agli elementi caratteristici della tradizione vocale spagnola.

Nei decenni successivi, questo gruppo di interpreti fu incaricato di esibirsi sia nei teatri pubblici di Madrid, che in molte delle feste di corte canorammente celebrate, mostrando in entrambi i contesti le proprie abilità nel canto, nella recitazione e, in alcuni casi, nella danza. Non sorprende, quindi, che già alla fine degli anni '30 del Settecento, una straordinaria generazione di attrici-cantanti di spicco si unisse per formare, al fine di rappresentare al Teatro de la Cruz, la prima compagnia d'opera spagnola della storia. Questo evento senza precedenti, che ha visto un gruppo esclusivamente composto da donne riunirsi per eseguire una stagione d'opera, serve a illustrare l'importanza che questo gruppo rivestiva nel contesto culturale dell'epoca.

Questo lavoro di ricerca si addentra nella affascinante professione delle attrici-cantanti della prima metà del XVIII secolo in Spagna, affrontando sia il loro contributo al teatro e alla musica, sia il loro ruolo nella costruzione dell'identità della donna come soggetto storico attivo. La motivazione di questa tesi di dottorato è quella di comprendere, attraverso un'analisi dettagliata delle loro carriere artistiche e professionali, il contesto in cui si svilupparono, il repertorio che eseguirono e le molteplici sfaccettature che costituirono questa complessa professione. A tal fine, il presente lavoro è suddiviso in due parti principali.

La prima, relativa al contesto professionale di queste attrici, studia aspetti come il ruolo della donna all'interno delle compagnie professionali e all'interno dei generi teatrali musicali. In modo più specifico, si approfondiscono nelle posizioni occupate all'interno delle compagnie, i tipi di personaggi interpretati, per infine cercare di comprendere come avveniva l'apprendimento del mestiere teatrale e la loro formazione musicale. In altre parole, passando dal generale allo specifico, si affronta il contesto professionale che circondava i protagonisti di questo lavoro e la loro partecipazione al suo interno.

La seconda parte si concentra sia sull'analisi del repertorio musicale conservato, sia sullo studio di sette profili specifici: Teresa de Robles, Paula de Olmedo, Juana de Orozco, Rosa Rodríguez, le due "sorelle" Castro, e Catalina Pacheco. Tutte molto diverse tra loro, ci permettono di approfondire aspetti molto specifici di questa professione, tracciando una linea dell'evoluzione vissuta da questo gruppo nel corso dei decenni. Attraverso lo studio di queste sette vite e carriere professionali, comprenderemo cosa significasse essere un'attrice-cantante tra due secoli, cosa comportasse essere una *autora de comedias*, una *graciosa*, una cantante specializzata, una *segunda dama*, una *sobresaliente*, oppure un'attrice che assumeva ruoli di donna vestita da uomo.

L'analisi del lavoro e della professione di questo gruppo di attrici-cantanti della prima metà del XVIII secolo non solo getta luce sull'evoluzione del teatro e della musica dell'epoca, ma evidenzia anche l'importanza del ruolo della donna come soggetto storico attivo. Attraverso i capitoli in cui è suddivisa questa ricerca, esploreremo il percorso di interpreti che non solo sfidarono le norme culturalmente stabilite per il loro genere, ma lasciarono anche un'impronta duratura nella storia del teatro e della musica del loro tempo.

INTRODUCCIÓN

El teatro madrileño de la primera mitad del siglo XVIII está íntimamente relacionado con la figura de las actrices-cantantes, es decir, con las intérpretes encargadas de dar voz a buena parte de los personajes que protagonizaban las óperas, zarzuelas, autos sacramentales, comedias de magia, así como otras formas del teatro breve, programadas y representadas en los principales escenarios de la capital. Esta presencia femenina en el ámbito teatral español, constatable ya desde inicios del siglo XVI, parece haberse potenciado de forma paralela a la presencia de la música en los géneros teatrales.

De hecho, es muy probable que «la participación de las mujeres en las primeras representaciones de las compañías teatrales [en el siglo XVI] estuviese muchas veces relacionada con canciones y danzas»¹. Es decir, parece que desde los comienzos de esta profesión en España esta relación entre mujer intérprete y música, ya fuese cantada o bailada, estuvo siempre vigente. Una muestra de ello puede apreciarse en la agrupación del autor de comedias Manuel Vallejo, activa entre 1620 y 1640. De las seis actrices que formaban parte de su agrupación, cinco sabían cantar y bailar². Una proporción que nos confirma cómo este vínculo se mantuvo en la centuria sucesiva y que, como veremos a lo largo de este trabajo, se potenciará todavía más en el siglo en el que se contextualiza nuestro estudio.

A diferencia de lo que ocurría en la escena italiana, donde los castrati dominaban los palcos, la actividad teatral española estará protagonizada por las actrices-cantantes. Las aptitudes que este versátil conjunto de cómicas mostró para el canto, la declamación, el baile, así como para la interpretación de diversas tipologías de personajes, de diferentes géneros y estatus sociales, las llevarán a ocupar una posición privilegiada dentro de las compañías teatrales y en la sociedad de la época. A pesar de los desafíos y prejuicios, su talento y dedicación les permitió alcanzar reconocimiento social y artístico, dejando un legado duradero en la historia del teatro con música español.

¹ FERRER VALLS, Teresa. «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», en Domínguez Matito, F. y Bravo Vega, J. (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico en la Universidad de La Rioja* (7, 8 y 9 de abril de 1999, y 17, 18 y 19 de mayo de 2000), Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, p. 149.

² FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*. Kassel, Reichenberger, 2015, p. 178.

1. Objetivos

Estudiar un arte tan efímero como el de la representación teatral resulta todo un desafío para el investigador. El dramaturgo José Echegaray escribía en el prólogo de *Mis memorias: cuarenta años de cómico* (1902), que «no hay artista que en el breve espacio de unas horas obtenga triunfo mayor que el actor, pero bien lo paga. Gana su inmortalidad acaso en una hora, y en otra hora se le deshace»³. Unas décadas más tarde, Albert Camus parecía continuar estas palabras en su ensayo *El mito de Sísifo* (1942) cuando afirmaba que «el actor reina en lo perecedero. Entre todas las glorias, la suya es, como se sabe, la más efímera [...] Para él no ser conocido es no representar, y no representar es morir cien veces con todos los seres que habría animado o resucitado»⁴.

Ambos autores reflejan a través de estas ideas algunas de las bellezas intrínsecas al arte interpretativo, un arte con un brillo fugaz, irrepetible una vez que finaliza y, dependiendo del lugar y del momento histórico en el que se desarrolle, en mayor o en menor medida constatable. De algunas de las actrices-cantantes que actuaron en el teatro de Madrid de la primera mitad del siglo XVIII no conservamos más información que sus nombres y apodos artísticos; de otras, en cambio, sí que atesoramos datos acerca de su vida privada, laboral, e incluso acerca del modo en el que muchos de sus coetáneos percibían, a veces de forma admirativa y otras de forma satírica, su arte. Por ello, la principal meta de este estudio es reconstruir y recuperar lo «efímero» de la labor musical e interpretativa de este conjunto, intentando acercarnos a cómo cantaban, cómo actuaban, y, hasta donde las fuentes nos permitan, tratar de profundizar en las características específicas de sus voces.

Entre los objetivos específicos, el primero que nos planteamos es el de estudiar, a través de la figura de las actrices-cantantes, a la mujer como sujeto histórico activo, analizando su papel e interacción dentro de su propio oficio, con la empresa teatral para la que trabajaba y la cual en ocasiones también dirigía, y con su realidad social y privada. La profesión actoral, signada desde sus orígenes por su volatibilidad, tratará en el siglo XVIII de adquirir honorabilidad y respeto en una sociedad en la que seguía considerándose mayoritariamente como reprobable. De esta necesidad de reivindicación, de pertenencia a un colectivo digno, surge en las primeras décadas del siglo XVIII el manuscrito *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. Una obra que se proponía, entre otras, la tarea de relatar las

³ VICO PINTO, Antonio. *Mis memorias: cuarenta años de cómico*. Madrid, Serrano editor, 1902, pp. 3 y 4.

⁴ CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo* [1942]. Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 105 y 106.

trayectorias de los principales miembros del oficio teatral del momento, con la finalidad de fijar en un compendio las características, la historia, y las vicisitudes del gremio cómico. Sin duda, uno de los aspectos más interesantes de este manuscrito es este afán que sus autores muestran por la defensa del oficio mediante el empleo de etiquetas como la de «hijos de la comedia», con la cual se expresaba –como si de un ilustre linaje se tratase– ese sentimiento de pertenencia y de heredar el arte interpretativo de generación en generación.

Frente a estos sentimientos de orgullo y de identificación con el grupo ya latentes al comienzo de la centuria, los cómicos seguían siendo considerados, tal y como establece Álvarez Barrientos, como «pecadores que vivían al margen de la sociedad y transgredían todas las normas de la civilización»⁵. Más en concreto, la actriz estaba todavía peor considerada que el actor, pues, además de tener que combatir con todos estos hándicaps asignados al oficio, llevaba añadido el hecho de ser mujer y, por lo tanto, de ser considerada como un elemento pasivo y secundario en el entramado social y jurídico de la realidad española del siglo XVIII.

La salida de la mujer a escena, constatable en España desde al menos las primeras décadas del siglo XVI, confirió a esta un reducto de libertad profesional y de desarrollo personal que iba mucho más allá de los trabajos que la sociedad tradicionalmente le reservaba. Por ello, y ubicándola ya concretamente dentro del contexto interpretativo del Setecientos, el segundo objetivo perseguido en este trabajo es el de analizar el lugar que las actrices-cantantes ocupaban dentro del espacio teatral de dos maneras diferentes. Por una parte, conocer qué papeles les reservaban los libretistas y compositores dentro de las obras, tratando de comprender específicamente el por qué, cuándo, cómo, y qué cantaban o recitaban. Y, por otra, analizar las inversiones de género que en ocasiones se producían en escena y que darían lugar a la especialización dramática de la «mujer vestida de hombre» que muchas de las actrices-cantantes del periodo que nos ocupa desarrollaron.

Conocer el por qué, cuándo, cómo y qué recitaban y cantaban solo es posible gracias al estudio de los textos teatrales y musicales conservados. Por ello, en relación con el objetivo anterior, la tercera meta que nos proponemos perseguir es la de analizar, desde la perspectiva de las intérpretes, las obras de teatro con música de la primera mitad del siglo XVIII en las que sabemos que ellas actuaron. Gracias a los libretos, a las partituras de compositores como Juan de Navas, Antonio de Literes, Giacomo Facco o José de Nebra, entre otros; y a los repartos

⁵ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. Prólogo a la obra de COTARELO Y MORI, Emilio. *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández «La Tirana»*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España (Serie: Teoría y Práctica del Teatro, nº 27), 2007, p. 24.

originales conocidos de cada uno de estos títulos, podemos acercarnos tanto a las cualidades interpretativas, como a los rangos, tesituras y principales características vocales de muchas de estas actrices-cantantes, consiguiendo así aproximarnos a su realidad artística y profesional.

A pesar de la multiplicidad de nombres y apodosos artísticos de actrices-cantantes que intervinieron en las principales óperas, zarzuelas, autos sacramentales, formas de teatro breve y comedias de magia del momento, nuestro cuarto objetivo es estudiar específicamente la trayectoria artística de siete de ellas, poniendo en relación la evolución de sus carreras profesionales con las características del repertorio teatral y musical que interpretaron. Si bien es cierto que el estudio de siete perfiles no agota en absoluto la complejidad de todo este colectivo, hemos seleccionado aquellos que consideramos que, o bien reflejan un aspecto muy concreto de la profesión de estas cómicas, o bien fueron desarrollados en un contexto muy específico que debe ser tenido en cuenta.

Por ello, los casos seleccionados son los siguientes: Teresa de Robles, una actriz-cantante que desarrolló su arte en el cambio de siglo; Paula de Olmedo, una sobresaliente; Juana de Orozco, una *autora* de comedias; Rosa María Rodríguez, una *graciosa*; Francisca de Castro, una cantante «hija de la comedia»; y María Antonia de Castro y Catalina Pacheco, dos intérpretes especializadas en personajes serios protagonistas, la primera en los de género femenino y, la segunda, principalmente en los de género masculino. Siete perfiles con los que creemos que podemos aproximarnos a realizar un retrato lo más completo posible del oficio de estas actrices-cantantes con la intención, al mismo tiempo, de revalorizarlo.

Por otra parte, en la propia denominación que hemos otorgado a estas intérpretes, la de «actriz-cantante», se aúnan dos profesiones que, en cambio, en el periodo que nos ocupa, no estaban en absoluto separadas. Por ello, el quinto objetivo aquí propuesto es el de comprender cómo aprendían estos dos oficios, es decir, cómo se producía la transmisión y el aprendizaje de la música, de las letras, de la gestualidad y del movimiento desarrollado en los escenarios. Sin duda, todo este proceso no puede ser entendido sin el estudio de los métodos y tratados de música de pluma española, coetáneos a estas intérpretes, en los que se realizan interesantes indicaciones sobre técnica vocal y sobre las reglas que teóricamente se debían seguir al cantar.

Finalmente, el sexto y último objetivo perseguido en este estudio es doble y se recoge en sendos apéndices. En primer lugar, realizar un catálogo, lo más completo posible, de las principales actrices-cantantes activas en el teatro madrileño de la primera mitad del Setecientos donde se recoja, de cada una de ellas, tanto sus principales datos biográficos, como información

acerca de su recorrido profesional (agrupaciones a las que pertenecieron, cargos desempeñados en ellas y papeles y obras interpretadas). Y, en segundo lugar, elaborar una recopilación de los listados de las dos principales compañías teatrales madrileñas desde 1670 hasta 1770 señalando, siempre que sea posible, la categoría que cada actor y cada actriz desempeñó dentro de estas empresas completamente jerarquizadas.

La finalidad de estos dos apéndices, tanto de la elaboración de los perfiles de las intérpretes, como de la compilación de la relación de las agrupaciones madrileñas, es ofrecer a los investigadores el acceso –a través de una única consulta– a toda la información que hemos conseguido extraer acerca de una determinada actriz-cantante, de una autora de comedias y, por supuesto, de una compañía teatral. Además, otro de los propósitos que, a su vez, esperamos alcanzar, es el de convertir este doble apéndice en una herramienta de trabajo que sirva de apoyo para realizar tareas como la reconstrucción de repartos, o incluso la datación de obras en base a la relación de cómicos que en ella actuaron.

2. Fuentes

La historiadora Carbonell i Esteller afirmaba que «para conocer la historia de las mujeres era preciso entender que, en ocasiones, esta se situaba en la encrucijada entre lo real y lo ideal, como si de una danza constante entre lo de carne y hueso y el modelo se tratase»⁶. El siglo XVIII español puede considerarse como el momento histórico en el que muchas de las ideas culturalmente aceptadas sobre el género femenino comienzan, aunque tímidamente, a replantearse. Sin duda, una de las obras pioneras respecto a esta tarea fue la controvertida «Defensa de las mujeres», comprendida dentro de la obra *Teatro Crítico Universal* de Benito Jerónimo Feijoo. Un discurso en el que el fraile ovetense dispone, tal y como afirma Garriga Espino, «elementos necesarios para poder configurar una defensa del género femenino, atendiendo a los criterios de la época»⁷.

En la centuria que nos ocupa, la actividad femenina iba mucho más allá de la esfera privada y de la unidad doméstica. De hecho, y concretamente en la capital madrileña, las mujeres realizaban diferentes labores en el ámbito público relacionadas con el sector agrícola,

⁶ PÉREZ SANTACARA, Leire. *La mujer en el siglo XVIII. Imagen y realidad*, Madrid, Documentos de Trabajo UCM, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, 2021, p. 6.

⁷ GARRIGA ESPINO, Ana. «'Defensa de las mujeres': el conformismo obligado de Feijoo en la España del siglo XVIII», *Tonos digital: Revista de Estudios filológicos*, 22 (2012), p. 20.

con el sector servicios (mesoneras, lavanderas o tabernereras), así como con trabajos de confección y textil⁸. Todas estas tareas eran, en la mayor parte de los casos, socialmente aceptadas porque eran consideradas como una «extensión de sus obligaciones familiares»⁹ y porque eran concebidas como oficios sencillos que se ejercían «por pura imitación y sin aprendizaje o examen formal»¹⁰. En cambio, sí que existían todo un conjunto de controvertidas pero aplaudidas actividades, necesariamente exclusivas de este género, que respondían a este ideal de «ensoñación del imaginario masculino»¹¹, es decir, de ese aspecto relativo a lo «ideal», citado al comienzo de este apartado. Estos oficios eran, entre otros, el de actrices, cantantes y bailarinas.

En la profesión de actrices, bailarinas o cantantes las mujeres se ganan la vida con la misma independencia que un hombre y encuentran en su trabajo el sentido de la existencia. Además, sus éxitos profesionales repercuten en la valoración sexual que se les otorga, de modo que, realizándose como seres humanos, también se realizan como mujeres¹².

A pesar del anacronismo, estas palabras de Simone de Beauvoir nos sirven para ilustrar cómo lo real y lo ideal se retroalimentan, pues el cultivo de su «condición femenina», socialmente construida, se convierte precisamente en uno de los tantos catalizadores que impulsan el éxito e independencia profesional de estas intérpretes. Así, para reconstruir nuestro objeto de estudio, debemos recurrir esencialmente a fuentes que atiendan a la realidad vital y profesional de estas actrices-cantantes, pero sin descuidar las relativas a este aspecto más «ideal», es decir, aquellas relacionadas con lo que la sociedad les exigía, percibía u opinaba de ellas.

Por lo tanto, respecto a la reconstrucción de esta realidad y de sus vidas privadas, hemos consultado principalmente fuentes conservadas en archivos notariales (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid) y parroquiales (Archivo de la Parroquia de San Esteban) de Madrid, donde hemos podido acceder a testamentos, partidas de nacimiento, de defunción y cartas de pago, que nos han aportado información respecto a sus datos personales. Por otra parte, con relación a su vida laboral, hemos recurrido esencialmente a fuentes depositadas tanto en los archivos municipales de la capital (Archivo Histórico de la Villa de Madrid), como a

⁸ Para ampliar esta información véase: LÓPEZ BARAHONA, Victoria, *Las trabajadoras madrileñas del siglo XVIII. Familias, talleres y mercados*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

⁹ *Ibid.*, p. 347.

¹⁰ *Ibid.*, p. 304.

¹¹ BOLUFER PERUGA, Mónica, «Las mujeres en la España del siglo XVIII: trayectorias de la investigación y perspectivas de futuro», *Biblioteca Virtual Universal*, 2016, p. 1.

¹² Citado en RAMOS LÓPEZ, Pilar, «Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres», *Brocar*, 37 (2013), p. 216.

documentos conservados en la Biblioteca Nacional de España (BNE). En cambio, la localización y estudio de todas estas fuentes primarias no hubiera sido posible sin la ayuda de las siguientes fuentes secundarias: en primer lugar, gracias a la serie *Fuentes para la historia del Teatro en España*, editada por Shergold, Varey y Davis; en segundo, a la transcripción y catalogación de parte del legado de Francisco Asenjo Barbieri, los conocidos *Papeles Barbieri*, editados por Ángel Manuel Olmos; y, en tercer lugar, a la recopilación de materiales, específicamente centrada en nuestras actrices-cantantes, reunida en la obra de Caroline Bec titulada *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700-1767)*¹³.

Los textos teatrales suponen otra fuente de primer orden para entender la realidad artística y profesional de las actrices-cantantes protagonistas de este estudio. Los libretos, además de permitirnos estudiar los papeles y las intervenciones cantadas y/o habladas de una determinada intérprete, contienen –en muchos casos– información relativa al estreno y al reparto original de una obra, posibilitándonos en ocasiones acercarnos incluso a la jerarquización y a la composición de la compañía teatral que la ejecutó. Por otra parte, las acotaciones escénicas contenidas en los libretos también resultan de gran valor para comprender qué música debía sonar en una representación, pues pueden ofrecer indicaciones acerca de cómo interpretarla, del acompañamiento instrumental, o de si esta se había de ejecutar junto un baile o una danza, entre muchos otros aspectos. Ya que, tal y como veremos a continuación, se conservan muchos más textos teatrales que musicales de esta primera mitad del siglo XVIII, cabe constatar cómo los libretos son una vía para acercarnos a lo que Bombi y Rosand denominan como la «partitura implícita del texto»¹⁴, es decir, a la forma, al ritmo y al estilo musical de muchas de las piezas que debían cantar nuestras intérpretes.

Así, partiendo de las representaciones y estrenos enumerados en obras como la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*¹⁵, en los *Anales de la escena española desde 1701 a 1750*¹⁶, o en el *Catálogo de autores teatrales españoles*¹⁷, hemos realizado una profunda revisión de los libretos conservados con la finalidad de averiguar si

¹³ Todos los datos de los materiales mencionados en este párrafo pueden consultarse de forma más completa en la Bibliografía de este trabajo.

¹⁴ BOMBI, Andrea. *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, p. 245.

¹⁵ ANDIOC, René y COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, (1708-1808)*. 2.ª edición, corregida y aumentada. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.

¹⁶ DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso. *Anales de la escena española desde 1701 a 1750. Coleccionados por Narciso Díaz de Escobar*. Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1917.

¹⁷ HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Catálogo de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

contenían un reparto explícito o «implícito»¹⁸ de los intérpretes que actuaron en cada título. Tras este proceso de consulta, hemos seleccionado todos aquellos de los cuales pudimos extraer algún tipo de información relativa a nuestras actrices-cantantes. A continuación, recogemos los textos teatrales (en forma de manuscritos, sueltas y ediciones críticas) que hemos empleado para la relación de este estudio. Aunque la gran mayoría de ellos se conservan en la citada BNE, muchos otros han sido consultados en fondos y repositorios como el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla (FAUS), el Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo (RIUO), entre otros, así como en ediciones críticas publicadas en los últimos años.

Tabla 1: Manuscritos, sueltas y ediciones críticas consultadas.

<i>Título</i>	<i>Año</i>	<i>Género</i>	<i>Signatura</i>
<i>Colección de entremeses</i>	-	Entremés	BNE, MSS/15958
<i>Las bodas de Proserpina</i>	-	Mojiganga	BNE, MSS/14090
<i>Las casas de Madrid</i>	-	Mojiganga	BNE, MSS/15836
<i>Triunfos de amor y desdén. Apolo y Dafne</i>	-	Ópera	BNE, MSS/15927
<i>El titeretier</i>	1663	Mojiganga	BNE, MSS/15164
<i>La manzana</i>	¿1668?	Mojiganga	Ed. Buezo, 2005
<i>Fieras afemina amor</i>	1672	Comedia	BNE, MSS/17031
<i>Loa para empezar en Lisboa</i>	¿1672?	Loa	BNE, MSS/14517/23
<i>Mojiganga para el auto El primer duelo del mundo</i>	¿1687?	Mojiganga	BNE, MSS/17313
<i>Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles</i>	¿1688?	Mojiganga	BNE, MSS/14782
<i>El sol de Occidente, San Benito</i>	1697	Comedia de santos	BNE, RES/64
<i>Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo</i>	1698	Zarzuela	FAUS, A-E ⁴ -F ⁶
<i>Destinos vencen finezas: loa para la comedia</i>	1698	Loa	LHBD, A-D ⁴ . E ²
<i>El Bureo</i>	1698	Baile	Ed. Zugasti, 1999
<i>El templo vivo de Dios</i>	1698	Auto	BNE, MSS/17044
<i>Júpiter e Ío. Los cielos premian desdenes</i>	1699	Zarzuela	BNE, T/23659
<i>Quinto elemento es amor</i>	1701	Zarzuela	BNE, MSS/14071-1
<i>Hasta lo insensible adora</i>	1704	Zarzuela	BNE, MSS/14951
<i>La gallegada</i>	1704	Baile	BNE, MSS/14088
<i>El antojo de la gallega</i>	1705	Mojiganga	BNE, MSS/14804
<i>Todo lo vence amor</i>	1707	Zarzuela	BNE, T/19651
<i>Entremés del enfermo y junta de médicos</i>	1708	Entremés	BNE, MSS/14089
<i>La plaza mayor</i>	1708	Baile	BNE, MSS/1486
<i>Acis y Galatea</i>	1708	Zarzuela	BNE, MSS/14605/6 y ed. Leal Bonmati, 2011
<i>Vengar con el fuego al fuego</i>	1714	Zarzuela	BNE, MSS/15024
<i>Nerone fatto cesare</i>	1715	Ópera	IMSLP, RV 724
<i>Fin de fiesta para la zarzuela intitulada La fineza en el delito</i>	1716	Fin de fiesta	BNE, MSS/14088SA

¹⁸ Con este concepto hacemos alusión a todos aquellos libretos en los que, a pesar de que no se ofrece su reparto, este se puede deducir de alguna manera u otra.

<i>Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto</i>	1717	Comedia de magia	BNE, MSS/16959
<i>El alcalde nuevo</i>	1719	Entremés	BNE, MSS/14089
<i>Fin de fiesta del Serení para la zarzuela de la fuente del desengaño.</i>	¿1719?	Fin de fiesta	BNE, MSS/14088
<i>Introducción a un baile y juego</i>	1719	Sainete	BNE, MSS/14514/54
<i>Loa que hizo la compañía de José de Prado</i>	1719	Loa	BNE, MSS/14514/39
<i>Pedro de Vayalarde, Mágico de Salerno (5.ª parte)</i>	1720	Comedia de magia	BNE, MSS/15045
<i>Las Amazonas de España</i>	1720	Ópera	BNE, T/14941 y ed. López Alemany, 2018
<i>El baile de la Perinola</i>	¿1720?	Baile	BNE, MSS/14513/66
<i>Loa para la fiesta de Angélica y Medoro</i>	1722	Loa	BNE, MSS/16902
<i>Angélica y Medoro</i>	1722	Ópera	BNE, MSS/16902
<i>La hazaña mayor de Alcides</i>	1723	Ópera	BNE, MSS/15599 y ed. López Alemany, 2018
<i>Fieras afemina amor</i>	1724	Ópera	BNE, T/24527
<i>Amor aumenta el valor</i>	1728	Ópera	BNE, T/15035/22
<i>El pleito matrimonial</i>	1728	Auto	BHMM, Tea 1-58-14
<i>Hombre, demonio y mujer</i>	1729	Comedia	BNE, MSS/14909
<i>Milagro es hallar verdad</i>	1732	Zarzuela	BDPI, T/5582
<i>Cuerdo delirio es amor</i>	1733	Zarzuela	BNE, MSS/14071/14
<i>Por conseguir la deidad entregarse al precipicio</i>	1733	Zarzuela	BVPB, A-F ⁴ , 1733
<i>La cautela en la amistad y robo de las sabinas</i>	1735	Ópera	BNE, T/12419
<i>Trajano en Dacia, y cumplir con amor y honor</i>	1735	Ópera	BNE, T/9043(1)
<i>La mozueta del sastre</i>	1736	Comedia	BNE, MSS/16042
<i>Amor, constancia y mujer</i>	1737	Ópera	BNE, T/12195
<i>La Casandra</i>	1737	Ópera	BNE, T/25743
<i>La Clicie</i>	1738	Serenata	BRM, A12
<i>La fineza acreditada vence el poder del destino</i>	1738	Ópera	MINERVA
<i>La Elisa</i>	1739	Ópera	BNE, T/24501
<i>Marta la Romarantina (2.ª parte)</i>	1740	Comedia de magia	BNE, T/1452
<i>A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos</i>	1741	Comedia de magia	Ed. Contreras, 2016
<i>Viento es la dicha de amor</i>	1743	Zarzuela	BNE, T/2002
<i>Vendado es amor, no es ciego</i>	1744	Zarzuela	BNE, MSS/15016
<i>Donde hay violencia, no hay culpa</i>	1744	Zarzuela	BNE, RES /60
<i>Alejandro en Asia. No todo indicio es verdad</i>	1744	Ópera	BNE, MSS/15472
<i>El Thequeli</i>	1744	Ópera	BNE, T/24521
<i>Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes</i>	1745	Zarzuela	BNE, T/10539
<i>La Colonia de Diana</i>	1745	Zarzuela	BNE, RES /60
<i>Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia</i>	1747	Zarzuela	BHMM, Tea 1-55-13
<i>La nave del mercader</i>	1747	Auto	BNE, VE/1304/94
<i>La prudencia en la niñez</i>	1749	Comedia	RIUO
<i>La iluminación y acampamento de Aranjuez</i>	1752	Fin de fiesta	BNE, MSS/18078
<i>La dicha en el precipicio</i>	1753	Zarzuela	BNE, RES /60
<i>Hombre, demonio y mujer</i>	1755	Comedia	BNE, MSS/15965
<i>El anillo de Giges (2.ª parte)</i>	1764	Comedia de magia	BNE, T/4383

Junto a los libretos, las partituras son otras de las fuentes más valiosas para la realización de este estudio, ya que gracias a ellas podemos acercarnos, en parte, a las voces y a las cualidades artísticas de muchas de nuestras intérpretes. En cambio, la infortunada escasez de textos musicales de la primera mitad del Setecientos hace realmente difícil esta tarea, motivo por el cual debemos hablar aquí solo de un acercamiento y aproximación, a diferencia de lo que nos gustaría. Sea como fuere, las fuentes musicales que se conservan parcial o íntegramente, en las que sabemos con certeza que actuaron las actrices-cantantes protagonistas de este estudio, son las siguientes:

- *Destinos vencen finezas* (1698): la música de las tres jornadas de esta comedia mitológica se conserva en la Biblioteca Nacional de España íntegra (R/9348)¹⁹. En este trabajo, hemos empleado tanto esta fuente, como la transcripción poético-musical realizada por los investigadores Lola Josa y Mariano Lambea publicada en el año 2012²⁰.
- *Júpiter y Yoo, Los cielos premian desdenes* (1699): la partitura manuscrita anónima de esta zarzuela también se conserva en la Biblioteca Nacional de España (M/2277)²¹. En cambio, para el estudio de este título, hemos empleado únicamente la transcripción poético-musical realizada por Mariano Lambea y Lola Josa publicada en el año 2020²².
- *Acis y Galatea* (1708): la fuente más cercana, en espacio y tiempo, al estreno de esta zarzuela, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (E-Mn M-2210). Por otra parte, en la Biblioteca Pública de Évora (Portugal), también se custodia un manuscrito (EVp Cód. CLI/2-5) de este título. Sin embargo, para el estudio de esta obra, hemos empleado la edición crítica realizada por Luis Antonio González Marín, publicada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en 2002²³.

¹⁹ NAVAS, Juan de. *Comedia Destinos vencen finezas*. Madrid, BNE, R/9348, 1699.

²⁰ LLAMOSAS, Lorenzo de las y NAVAS, Juan de. *Destinos vencen finezas. Transcripción poético-musical*, ed. de Lola Josa y Mariano Lambea, Aula Música Poética, 2012.

²¹ LANUZA MENDOZA Y ARELLANO, Marcos. *Júpiter e Ío. Los cielos premian desdenes*. Madrid, BNE, T/23659, 1699.

²² JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. «Notas para la edición de la zarzuela *Los cielos premian desdenes* de Marcos de Lanuza, Conde Clavijo, y compositor anónimo», *Diablotexto Digital*, 7 (2020), pp. 54-64.

²³ CAÑIZARES, José de y LITERES, Antonio. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas*, ed. de Luis Antonio González Marín, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.

- *Decio y Eraclea* (1708): la música manuscrita de esta ópera se conserva en la Biblioteca Nacional de España (M/2247). Para su estudio, hemos recurrido directamente a la fuente original²⁴.
- *Las Amazonas de España* (1720): aunque no hemos analizado esta ópera en este estudio, cabe señalar que la fuente musical de este título sí se conserva y se encuentra en la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc M 732/29).
- *La hazaña mayor de Alcides* (1723): el investigador González Ludeña ha localizado y transcrito tres arias de esta ópera que nos ha facilitado y que están disponibles en su tesis doctoral²⁵.
- *Fieras afemina amor* (1724): aunque no hemos analizado esta ópera en este estudio, cabe destacar que algunas de las arias de esta obra se han hallado entre los fondos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Roldán Fidalgo ha publicado en el año 2020 un estudio acerca de la música que Giacomo Facco compuso para esta obra²⁶.
- *Amor aumenta el valor* (1728): respecto a esta ópera, se conserva un manuscrito en la Real Biblioteca de Madrid (MUS/MSS/686), que contiene la música de la loa y del primer acto compuesto por José de Nebra. Para el estudio de esta obra, hemos empleado la edición realizada por Luis Antonio González Marín, publicada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en 2011²⁷.
- *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744): el manuscrito musical de esta zarzuela se encuentra en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. En este estudio, hemos recurrido a la transcripción realizada por María Salud Álvarez Martínez para el Instituto «Fernando el Católico» (CSIC) en el año 2004²⁸.
- *Vendado es amor, no es ciego* (1744): de igual modo que la obra anterior, el manuscrito de este título se encuentra en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. Para la realización de este trabajo, también hemos empleado la

²⁴ MOSCOSO Y MONTEMAYOR, Cristóbal. *Decio y Eraclea* [Música manuscrita]. Madrid, BNE, M/2247, 1708.

²⁵ GONZÁLEZ LUDEÑA, Carlos. *El dramaturgo José de Cañizares (1676-1750) y la música teatral entre 1697-1723*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2021.

²⁶ ROLDÁN FIDALGO, Cristina. «La música de Giacomo Facco para *Fieras afemina amor*», *Bulletin of Spanish Studies*, 97 (2020), pp. 139-166.

²⁷ FACCO, Giacomo; NEBRA, José de; y CAÑIZARES, José de. *Amor aumenta el valor*. Luis Antonio González Marín (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.

²⁸ NEBRA, José de. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela*. María Salud Álvarez Martínez (ed.), Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 2004.

transcripción realizada por María Salud Álvarez Martínez para el Instituto «Fernando el Católico» (CSIC) en 1999²⁹.

- *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747): la fuente manuscrita de esta obra se conserva en el Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, distribuida en dos cuadernos (Sigs. 70-3 y 165-15). En los apartados relativos al análisis de esta obra hemos empleado tanto la edición realizada por José Máximo Leza, publicada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en 2018³⁰, como la transcripción realizada por María Salud Álvarez Martínez para el Instituto «Fernando el Católico» (CSIC) del año 1997³¹.
- *Una mesonera y un arriero* (1757): la partitura de esta tonadilla está disponible para su consulta en la Biblioteca Digital Memoria de Madrid (Mus 101-15). Para su estudio, hemos recurrido directamente a esta fuente³².

Por otra parte, no queremos dejar de señalar aquí que muchas otras fuentes musicales que sí se conservan, como por ejemplo la de la zarzuela *Viento es la dicha de amor*³³ de José de Nebra, no han sido analizadas en este estudio debido a que no conocemos –hasta la fecha– el reparto original que actuó en su estreno en el año 1743, aunque sí se puedan intuir algunas de las actrices-cantantes que conformaron el reparto.

Después de lo que podríamos denominar como las «fuentes administrativas», los textos teatrales y los musicales, el cuarto tipo de fuente empleada para la realización de este estudio son los tratados doctrinales y todos aquellos documentos (poemas, dedicatorias o cartas) que viertan una opinión subjetiva acerca de la vida privada o profesional de nuestras cómicas. Todo este tipo de fuentes, entre las que podemos citar –a modo de ejemplo– *Triunfo sagrado de la conciencia* (1751) de Francisco Moya y Correa³⁴, o la obra poética *Juguetes de Talia* (1738)

²⁹ NEBRA, José de. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela*. María Salud Álvarez Martínez (ed.), Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 1999.

³⁰ NEBRA, José de; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Ifigenia en Tracia*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.

³¹ NEBRA, José de. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Ifigenia en Tracia. Zarzuela*. María Salud Álvarez Martínez (ed.), Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 1997.

³² MISÓN, Luis. *Una mesonera y un arriero*. Madrid, Biblioteca Digital Memoria de Madrid, Mus 101-15, 1757.

³³ Leza ha realizado una transcripción y edición crítica de esta obra: NEBRA, José de. *Viento es la dicha de amor*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

³⁴ MOYA Y CORREA, Francisco. *Triunfo sagrado de la conciencia*. Salamanca, Imprenta de Antonio José Villar, 1751.

de Diego Torres de Villarroel³⁵, dan respuesta a ese plano «ideal» citado al comienzo de este apartado, representando un tipo de fuente que, a pesar de que debe ser tratada con mucho cuidado y distanciamiento, nos acerca a la recepción que nuestras actrices-cantantes pudieran tener. Asimismo, y a pesar de su objetividad, otro tipo de fuente que podemos englobar dentro de este cuarto grupo son las pragmáticas reales, pues, en definitiva, contienen cláusulas específicamente destinadas a los cómicos en las que se exponían prohibiciones, es decir, desacuerdos respecto a lo que ocurría en la práctica escénica³⁶.

El quinto tipo de fuente empleada son los tratados y métodos de canto publicados en el siglo XVIII, tanto de pluma española como italiana, que contienen observaciones sobre técnica vocal. La mayor parte de ellos han sido consultados en bibliotecas y archivos como la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca Universitaria di Bologna o la Biblioteca Nazionale di Roma, entre otras. Por otra parte, esta revisión se completa con la reproducción facsímil de tratados históricos como *Opinioni dei cantori antichi, e moderni* (1723) de Pier Francesco Tosi; y con el análisis de los exhaustivos estudios que investigadoras como Morales Villar han realizado de este conjunto de obras³⁷.

Para finalizar este breve repaso de los documentos empleados en la realización de este trabajo, no debemos olvidar todas las fuentes secundarias estudiadas y analizadas, pues han supuesto un punto de partida y un acompañamiento necesario a lo largo de todo este proceso. Aunque resulta muy complejo sintetizar aquí el grueso de las fuentes secundarias empleadas, podemos decir que la mayoría de ellas se engloban en tres grandes grupos o categorías: en primer lugar, los estudios teóricos sobre teatro musical español del siglo XVIII, entre los cuales podemos citar las obras de Leza³⁸, Carreras³⁹ o López Alemany⁴⁰, entre otros; en segundo lugar, las investigaciones relacionadas directamente con la figura de los comediantes en escena, entre

³⁵ TORRES VILLARROEL, Diego de. *Juguete de Talía, entretenimientos del numen. Varias poesías que a diferentes asuntos escribió Diego de Torres Villarroel del gremio y claustro de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, por Antonio Villarroel, quien las sacó a la luz, 1738.

³⁶ Podemos poner como ejemplo aquí la siguiente publicación en la que Felipe V mandó prohibir el uso de materiales lujosos en escena: *PRAGMÁTICA SANCIÓN, QUE SU MAJESTAD MANDA OBSERVAR, SOBRE TRAJES, Y OTRAS COSAS*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/60022 (2), 1723.

³⁷ MORALES VILLAR, María del Coral. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2008.

³⁸ LEZA, José Máximo (ed.), *La música en el siglo XVIII. Vol. 4. Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

³⁹ Como ejemplo, podemos citar su siguiente investigación: CARRERAS, Juan José. «José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699–1736)». *Eighteenth Century Music*, 10 (2013), pp. 7-40.

⁴⁰ LÓPEZ ALEMANY, Ignacio. «‘En música italiana / y castellana en la letra’. El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V», *Dieciocho*, 31.1. (2008), pp. 7-22.

las que destacamos las de Bec⁴¹, Álvarez Barrientos⁴² o Flórez Asensio⁴³; y, por último, todo aquel conjunto de obras que atienden a la realidad social y cultural de la mujer en la España o en el Madrid del Setecientos⁴⁴.

3. Metodología

La singularidad y variedad temática de los objetivos propuestos requiere del empleo de diversas metodologías que se integren y que nos permitan lograr unas esclarecedoras conclusiones de nuestro objeto de estudio. El historiador Peter Burke defendía en su obra *Popular Culture in Early Modern Europe* el empleo de aproximaciones oblicuas o indirectas, es decir, a través de los ojos del otro, del análisis de cartas y testimonios escritos en segunda y tercera persona, para estudiar a las mujeres de la época⁴⁵. En cambio, y a pesar de que consideramos que los escritos coetáneos a nuestras actrices-cantantes (poemas, dedicatorias, tratados doctrinales, así como otro tipo de impresos) son una valiosa fuente para acercarnos a la recepción y a la imagen artística de estas intérpretes, no representan en absoluto su realidad vital y laboral, pues eran, al fin y al cabo, opiniones subjetivas vertidas por un número muy reducido de autores.

Por otra parte, este mismo autor señala después de esta idea, cómo muchos historiadores han reconstruido, a través de la lectura crítica de documentos oficiales, la vida y las ideas de los hombres⁴⁶. Un hecho que hemos intentado llevar a cabo aquí –en la medida de lo posible– mediante el estudio de fuentes administrativas como los contratos de compañías teatrales, los inventarios notariales o archivos parroquiales en los que se disponía información acerca de nuestras intérpretes. En cambio, aunque muchos de estos protocolos puedan ser compartidos

⁴¹ BEC, Caroline. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700-1767)*, París, Honoré Champion, 2016.

⁴² ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *El actor borbónico (1700-1831)*. Madrid, Asociación de directores de escena de España (Serie: Teoría y práctica del teatro, n.º 44), 2019.

⁴³ FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Músicos de compañía y empresa teatral...*

⁴⁴ Como ejemplo de este conjunto, podemos citar las siguientes obras: ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada, «Lectura y bibliotecas de mujeres en la España del siglo XVIII. Una aproximación», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 23 (2017), pp. 57-82; o LÓPEZ BARAHONA, Victoria. *Las trabajadoras en la sociedad madrileña del siglo XVIII*, Madrid, Asociación Científica y Cultural Iberoamericana, 2017.

⁴⁵ Este autor lo expresa de la siguiente manera: «Some [authors] have reconstructed the women's lives by analyzing the poetry and letters of husbands, fathers and admirers. Such oblique approach, through second and third person accounts, is standard practice for historians, who frequently must depend on critical reading of chronicles and official documents to reconstruct the lives and ideas of men». En BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Londres, Temple Smith, 1978, p. 65.

⁴⁶ *Ibid.*

en el estudio de ambos géneros, consideramos que es necesario el empleo de metodologías específicas y diversas, puesto que sus realidades también lo eran.

Por ello, para estudiar la posición artístico-musical de las mujeres de la primera mitad del siglo XVIII deberemos, en primer lugar, emplear metodologías tomadas de la microhistoria, es decir, reduciendo la escala de observación y analizando en este caso «lo particular», con la finalidad de revelar factores –específicamente relacionados con el teatro musical del Setecientos– anteriormente no revelados sin que ello suponga rechazar las contribuciones ya realizadas. En palabras del historiador italiano Giovanni Levi, «la microhistoria intenta no sacrificar el conocimiento de los elementos individuales a una generalización más amplia y, de hecho, insiste en las vidas y acontecimientos de los individuos. Pero, al mismo tiempo, intenta no rechazar todas las formas de abstracción, pues los hechos mínimos y los casos individuales pueden servir para revelar fenómenos más generales»⁴⁷.

La insuficiencia de fuentes del teatro con música de la primera mitad del Setecientos constituye el mayor hándicap al que nos enfrentamos al abordar nuestro objeto de estudio. Por ello, la primera fase de elaboración de este trabajo ha consistido en la localización y sistematización de las fuentes conservadas. Como ya hemos señalado en el apartado anterior, las principales fuentes documentales históricas empleadas en este estudio van desde los inventarios notariales, archivos parroquiales, hasta los textos teatrales y musicales, entre muchos otros tipos de documentos. Así, para el análisis de la información contenida en este tipo tan variado de documentación hemos empleado principalmente un método analítico-sintético, que ha consistido esencialmente en descomponer cada una de las partes e informaciones contenidas en estas fuentes, para luego interpretarlas, sintetizarlas e incorporarlas a su contexto.

Toda esta fase inicial de localización y análisis ha ido acompañada de la lectura y revisión crítica de tres tipos de fuentes escritas en las últimas décadas: en primer lugar, de los estudios teóricos sobre el teatro español del Setecientos desarrollados esencialmente por filólogos y musicólogos⁴⁸; en segundo lugar, del grupo de investigaciones que han puesto el foco directamente en el estudio de la figura de las mujeres actrices; y, por último, de los artículos que tratan directamente aspectos como la vida social, privada y cultural de las mujeres

⁴⁷ LEVI, Giovanni. «Sobre microhistoria», en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 2019, p. 140.

⁴⁸ Los estudios a los que hacemos referencia pueden ser consultados tanto en el apartado de «Fuentes», como en el «Estado de la cuestión», por lo que evitamos repetirlos aquí.

en la España del siglo XVIII⁴⁹. Conocer en profundidad la realidad del contexto de las actrices-cantantes es la única forma posible de integrar la información extraída de las fuentes primarias.

El análisis de los casi setenta libretos reflejados en el apartado anterior ha sido abordado desde una doble vía: en primer lugar, hemos estudiado los argumentos, repartos y mutaciones escénicas recogidas en los textos teatrales; y, en segundo lugar, y ya de un modo más específico respecto a las siete actrices-cantantes objeto de estudio de esta investigación, hemos analizado todo el entramado de didascalias, parlamentos, así como de textos musicales (recitativos, arias, dúos, cuatros, seguidillas, coplas, etc.) interpretados o correspondientes a nuestras cómicas. Por otra parte, y siempre que ha sido posible, hemos intentado abordar las motrices proxémicas producidas en escena, es decir, conceptos como las entradas y las salidas de una actriz al palco, que en muchas ocasiones coincidían con la ejecución de una pieza cantada o su presentación vocal en escena.

Arellano define el término «proxémica» como «el uso del espacio (cercanía o lejanía) que se establece respecto al otro en un grupo, pero también a las condiciones espaciales que se propician»⁵⁰. Es decir, su uso atiende al estudio del contacto o separación entre personajes, la intimidad en escena y los modos de interacción, que en muchas ocasiones están ligados a lo que se cantaba o se bailaba encima del escenario. Asimismo, resulta también necesario el estudio de motrices kinésicas, aunque no siempre vengán señaladas en los textos teatrales de la época. Bajo este concepto entendemos el uso de gestos, movimientos y posturas corporales que se producen en escena y que, en el caso de ser recogidos por el libretista o el copista, suelen aportar un gran significado a lo que se estaba produciendo en el argumento de la obra. Como ejemplo de ello, podemos mencionar el momento en el que la ninfa Galatea abre y observa en el interior de una concha el rostro de su amado Acis en *Acis y Galatea* (1708); o cuando la dama Lucrecia saca un puñal en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).

⁴⁹ Llegados a este punto, cabe destacar que en la mayoría de los casos que empleamos el término «mujer» en este trabajo, estamos empleando una categoría sesgada de este concepto, ya que hacemos con él solamente alusión a una mujer blanca, occidental y que en absoluto representa la pluralidad de este género. En relación con este aspecto, queremos dejar recogidas aquí las palabras que García Peña expresa al respecto: «las mujeres deben definirse desde el punto de vista cultural de la categoría de género, también son burguesas, obreras, trabajadoras domésticas, inmigradas, indígenas, etc. En definitiva son una pluralidad igual que los hombres». Recogido en GARCÍA PEÑA, Ana Lidia. «De la historia de las mujeres a la historia del género», *Contribuciones desde Coatepec*, 31 (2016), p. 8.

⁵⁰ Citado en CÁRDENAS NIÑO, Andrea; MORENO GARZÓN, Lina y SÁENZ ARIAS, Gina. *Los ejercicios de expresión corporal desde el lenguaje no verbal que brinda el teatro*. Trabajo de Fin de Grado, Bogotá, Universidad de La Salle, 2018, p. 30.

Respecto al análisis del texto teatral, hemos intentado emplear algunas de las metodologías propuestas por el filólogo Antonio Tordera en su capítulo «Semiótica del espectáculo», perteneciente a la obra colectiva *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Este autor propone, entre muchos otros aspectos, enumerar cada uno de los eventos producidos en cada acto –o jornada, en muchos de los casos que nos ocupan en esta investigación– para crear a *posteriori* una tabla en la que se registren las apariciones que cada rol hace en escena⁵¹. Así, a través de cálculos puramente matemáticos y objetivos, se puede determinar la importancia de los personajes y, en definitiva, de los intérpretes. Esta metodología, aunque adaptada, la hemos empleado en numerosas ocasiones a lo largo de este estudio para calcular el grado de protagonismo musical de las actrices-cantantes, valorando tanto su número de intervenciones cantadas, como la complejidad y tipo de piezas que debían interpretar, es decir, si eran arias da capo, cuatros, dúos, seguidillas, etc.

Los textos musicales analizados en este estudio han sido en su mayoría, y dentro de lo posible, trabajados a partir de las transcripciones y ediciones críticas elaboradas por musicólogos e investigadores. Todos ellos, independientemente de que hayamos partido de la fuente original o de estas citadas ediciones, han sido abordados a través de las dos estrategias analítico-musicales que propone Grebe Acuña⁵². En primer lugar, esta autora propone una estrategia «universalista», mediante la cual se considera a la partitura como un objeto autónomo, aislado a *priori* de su contexto histórico y de la cultura estética en la que se inserta. Es decir, aplicado a nuestra investigación, estudiamos aquí la línea vocal (rango, agilidades, relación música-texto, etc.) de una actriz-cantante sin tener en cuenta en qué momento exacto de su trayectoria se encontraba.

En segundo lugar, aplicando una estrategia «humanista», en otras palabras, tal y como lo define su autora, comprendiendo y analizando «el fenómeno musical de acuerdo con los criterios dominantes en un periodo histórico, cultura y estética, considerando cómo lo perciben, conciben, categorizan y conceptualizan los músicos creadores e intérpretes y sus receptores, en el contexto de sus respectivas matrices socioculturales»⁵³. Es decir, aplicado a nuestro objeto de estudio, analizar cada pieza con relación al momento artístico en el que se encontraba cada

⁵¹ TORDERA, Antonio. «Semiótica del espectáculo», en J. Talens, J. Romera Castillo, A. Tordera y V. Hernández Estévez (eds.), *Elementos para una semiótica del texto dramático*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1980, pp. 157-198.

⁵² GREBE VICUÑA, Esther, «Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica», *Revista Musical Chilena*, 175 (1991), p. 10-18.

⁵³ *Ibid.*, p. 10.

actriz (por ejemplo, si estaba en sus primeros años de trayectoria o ya en su etapa de madurez), según la tipología de personaje (si este de tipo serio protagónico o gracioso), según su género asignado (masculino o femenino), o en relación con el tipo de público al que fuera dirigida la obra (contexto cortesano o representación comercial), entre muchos otros aspectos.

El estudio de este repertorio musical es completado con el análisis de parte de la tratadística de canto y métodos vocales, en su mayoría de pluma española pero también italiana, escritos y publicados contemporáneamente a nuestro objeto de estudio. Estas obras, entre las que se encuentran manuscritos, así como ediciones facsímiles, han sido consultadas a través de tanto de las fuentes disponibles en bibliotecas como la Biblioteca Nacional de España o la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, como a las digitalizaciones disponibles en repositorios online. Aunque no podemos asegurar que las actrices-cantantes fueran conocedoras de esta teoría vocal coetánea a ellas –de hecho, nuestra hipótesis es que no lo eran–, consideramos que su estudio nos permite ampliar la mirada hacia el contexto artístico en el que se inserta nuestra investigación.

Como adelantábamos al comienzo de este apartado, por las características y multiplicidad de enfoques que necesitamos tomar para abordar nuestro objeto de estudio, debemos optar por una metodología holística, que aúne e integre perspectivas de la historia de las mujeres, de la musicología histórica, del análisis dramático-musical, de la microhistoria, de la teoría de la recepción y de la historia cultural. Ya para finalizar y, salvando las distancias, nos gustaría recoger a modo ilustrativo un fragmento en el que el analista teatral Patrice Pavis alude a las exigencias de aplicar un enfoque holístico al género teatral de la ópera, por la elevada cantidad de artes y componentes que en ella coexisten e interactúan:

A pesar de la riqueza y de la diversidad de sus signos y de sus fuentes, es difícil hacer una disección de la ópera y una relación de sus materiales. Y es que esta materia, bajo la influencia del ritmo musical y gestual, ya se ha fusionado, mezclando y fundiendo lo que parecía opuesto: la palabra y la música, el espacio y el tiempo, la voz y el cuerpo, el proceso y su detención. Desde Wagner hasta la semiótica, nos hemos acostumbrado a buscar correspondencias y modos de fusión entre los elementos de la ópera. Esta capacidad de enlace transversal y de fusión generalizada requiere un análisis que no separe radicalmente los elementos del drama musical⁵⁴.

4. Estado de la cuestión

⁵⁴ PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2000, p. 130.

El teatro con música español de la primera mitad del Setecientos ha sido abordado por diferentes ámbitos epistemológicos y disciplinas como la historia del teatro, la filología, la musicología o la escenología, entre muchas otras. Debido a la naturaleza intrínseca de un espectáculo tan multidisciplinar como es el teatro, es necesario que convivan y converjan en su estudio diferentes alcances teóricos que no siempre presentan unos límites claros y concisos. Por otra parte, más allá del fenómeno puramente artístico, no debemos olvidar que el teatro forma parte de las bases de cualquier manifestación cultural histórica, y atiende por lo tanto a los aspectos sociales, económicos y políticos de la actividad humana.

Así, y ya con relación al teatro con música de la primera mitad del siglo XVIII que nos ocupa, en los últimos decenios se han estudiado precisamente tanto aspectos como la concepción simbólica, política y social de determinadas representaciones, como las relaciones entre libretista-compositor y las conexiones existentes entre texto teatral y texto musical, entre muchos otros aspectos. En cambio, pese al interés y al valor que aportan todos estos enfoques, echamos en falta –siempre en lo que se refiere al momento histórico de la primera mitad del Setecientos– estudios que sitúen como protagonistas a los intérpretes, hombres y mujeres, encargados de representar y estrenar las producciones teatrales y musicales creadas por los compositores, libretistas, tramoyistas y escenógrafos del momento.

Más concretamente, las mujeres actrices fueron, por diferentes preferencias estéticas y culturales, las grandes protagonistas de la escena teatral madrileña en las primeras décadas del siglo XVIII, superando en determinadas ocasiones –obviamente con algunas excepciones– a sus compañeros varones en cuanto a prestigio y caché económico. Desde nuestro punto de vista, una de las múltiples consecuencias de este éxito y que pone de manifiesto la importancia que estas intérpretes tuvieron en su contexto, fue la creación en la temporada de 1737-1738 de una compañía teatral única y exclusivamente integrada por mujeres, constituida con la finalidad de representar las óperas programadas en los teatros públicos de la capital, interpretando ellas mismas indistintamente tanto los papeles de género masculino como femenino. Este hecho, aunque pueda parecer *a priori* anecdótico, revela la importancia que este conjunto de actrices-cantantes tuvieron en la historia del teatro con música español dieciochesco.

En cambio, la única obra, hasta la fecha, que ha abordado explícitamente a estas actrices-cantantes como principal objeto de estudio es *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII^e siècle (1700-1767)* de la investigadora francesa Caroline Bec⁵⁵. Este trabajo,

⁵⁵ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*

publicado en 2016, tiene su origen en la tesis doctoral *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII^e siècle (1700-1767): Étude socio-culturelle*, defendida en la Universidad de París-Sorbona París IV en 2012, bajo la dirección de la profesora Annie Molinié-Bertrand⁵⁶. Se trata de un completo estudio en el que, partiendo de los documentos conservados en archivos como el de la Villa de Madrid, el de Protocolos o la Parroquia de San Sebastián, entre otros, esta autora reconstruye de forma global la vida privada, la trayectoria profesional y la consideración social de este complejo y variado colectivo, realizando en ocasiones generalizaciones que, en cambio, no representan exactamente la realidad de todo este grupo de intérpretes.

A pesar de ser, sin ningún tipo de duda, un pionero y encomiable trabajo de reconstrucción biográfica y de acercamiento a un conjunto profesional, que ha abierto el camino a investigaciones como la presente tesis doctoral, al abordar esta obra hemos echado en falta dos aspectos que para nosotros son primordiales en el estudio y respectivo entendimiento de este colectivo. En primer lugar, Bec no destina ningún apartado de su obra al análisis de la música interpretada por estas actrices-cantantes; y, en segundo lugar, no se centra en ningún perfil profesional en concreto, un aspecto para nosotros necesario para intentar aproximarnos a este rico y variado grupo. Como ya hemos señalado en uno de los apartados anteriores, relativo a las fuentes empleadas en la elaboración de este trabajo, la escasez de fuentes del teatro musical de la primera mitad del siglo XVIII hace muy complicada la tarea de acercarnos a la faceta de cantantes de estas intérpretes, pero no por ello debe ser desechada, sino más bien todo lo contrario, ya que la falta de estudio de la música interpretada por este colectivo hará que inevitablemente nuestra visión sobre él quede incompleta.

La obra de Bec se integra, por lo tanto, entre los estudios que autores como Josef Oehrlein (1986)⁵⁷, Mimma de Salvo (2006)⁵⁸, Teresa Ferrer Valls (2008)⁵⁹, María Asunción Flórez Asensio (2015)⁶⁰ o Joaquín Álvarez Barrientos⁶¹ (2022), realizaron sobre los siglos XVII y XVIII españoles, acercándose a estos periodos artísticos a través de los intérpretes que actuaban en las obras representadas en los diferentes espacios de la península revalorizando, al

⁵⁶ BEC, Caroline. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII^e siècle (1700-1767): Étude socio-culturelle*. Tesis doctoral, París, Universidad de París-Sorbona (París IV), 2012.

⁵⁷ OEHRLEIN, Josef. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Prólogo de José María Díez Borque. Madrid, Editorial Castalia, 1993.

⁵⁸ SALVO, Mimma de, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2006.

⁵⁹ FERRER VALLS, Teresa. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Recurso electrónico en CD. Kassel, Reichenberger, 2008.

⁶⁰ FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Músicos de compañía y empresa teatral...*

⁶¹ ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *El actor borbónico...*

mismo tiempo, su profesión. En cambio, uno de los primeros historiadores en reevaluar en concreto la figura de las actrices-cantantes fue el bibliógrafo y crítico Emilio Cotarelo y Mori. Especialmente, en sus obras *Orígenes de la ópera en España y su desarrollo hasta finales del siglo XIX*⁶² (1917) y *Ensayo histórico sobre el estudio de la zarzuela, o sea el drama lírico español, desde su origen a finales del siglo XIX*⁶³ (1932) ha realizado, desde nuestro punto de vista, dos aportaciones muy significativas respecto a esta tarea: en primer lugar, recoger los nombres y apodosos artísticos de gran parte de los repartos originales de óperas, zarzuelas y piezas de teatro representadas durante el periodo que nos ocupa; y, en segundo, emitir juicios de valor sobre las intérpretes más celebradas del momento. Si bien es cierto que las opiniones por él vertidas respecto a las actrices son, en la mayor parte de los casos, quizás exageradamente positivas y en ocasiones incluso contradictorias, lo cierto es que aportan datos biográficos y artísticos fácilmente contrastables y que sirven como punto de partida para acercarnos a sus figuras.

En esta misma línea, su obra *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant Quirante y María del Rosario Fernández «La Tirana»*⁶⁴ (publicada en 1896 y 1897) resulta pionera por el hecho de detenerse en la figura de dos profesionales, además, mujeres, que de igual modo que los componentes masculinos del colectivo al que pertenecían, luchaban por adquirir prestigio y dignidad en la sociedad de la segunda mitad del siglo XVIII en la que vivían. Es decir, en cierto sentido Cotarelo marcó un precedente en utilizar el ensayo biográfico de dos actrices españolas como forma de aproximación a un momento histórico, a una profesión, situando en el marco político y cultural del momento aspectos relativos a las condiciones laborales y personales de un oficio. Evidentemente, estas investigaciones presentan ciertos defectos que deben ser tratados con cuidado, pero encierran al mismo tiempo datos sobre documentos desaparecidos y contenidos de interés para el investigador moderno.

Otro título, publicado en la década de 1960, pionero en abordar y poner el foco en el colectivo de actores, fue el volumen de José Subirá, *El gremio de representantes españoles y*

⁶² COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917 [Reed. fac. con introducción de J. J. Carreras, Madrid, ICCMU, 2004].

⁶³ COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid Tipografía de Archivos, 1932 [Reimp. en fac. con introducción de Emilio Casares Rodicio, Madrid, ICCMU, 'Colección Retornos', 2000].

⁶⁴ COTARELO Y MORI, Emilio. *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández «La Tirana»*. Prólogo de Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España (Serie: Teoría y Práctica del Teatro, nº 27), 2007.

la *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*⁶⁵. Una obra en la que este musicólogo, así como en muchas otras de sus publicaciones relativas al teatro de la centuria que nos ocupa⁶⁶, pone de relieve aspectos que anteriormente no habían recibido la atención que merecían por parte de la historiografía, como la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, una agrupación que contribuyó enormemente desde su fundación –entre otros aspectos– a la integración social de los actores.

Sin duda, dos investigadores que han ayudado a rescatar y a volver a poner en valor la figura y la importancia de la trayectoria vital y profesional de los intérpretes de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, han sido Shergold y Varey. En el año 1985, estos hispanistas ingleses publican una transcripción y edición crítica de uno de los manuscritos para nosotros más preciados de la época, *La Genealogía*. Una obra anónima, probablemente escrita a comienzos del Setecientos, que estos dos autores rescatan del olvido⁶⁷. Como es evidente, queremos aprovechar estas líneas para también señalar el monumental y generoso trabajo de recopilación y edición que sendos investigadores y Charles Davis llevaron a cabo en la serie *Fuentes para la historia del Teatro en España*⁶⁸, agrupando y facilitando el acceso a un amplio abanico de documentos archivísticos relativos al contexto y práctica escénica.

Siguiendo la línea de esta revalorización de intérpretes y profesionales del teatro del siglo XVIII, debemos destacar aquí el estudio de Flórez Asensio, titulado *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*⁶⁹. En esta obra, la autora se centra en analizar el papel que la música y sus intérpretes tuvieron en el teatro hispano del momento, reivindicando al mismo tiempo la figura de este conjunto de profesionales, los cuales, a pesar de que se solían enumerar prácticamente al final de los listados de las compañías teatrales –un aspecto que sigue ocurriendo también en el siglo que aquí nos ocupa– solían ganar incluso más que los cómicos que contaban o desarrollaban habilidades musicales. Todos estos y muchos otros aspectos dilucidados por la investigadora en el Siglo de Oro, además de novedosos, nos ayudan a

⁶⁵ SUBIRÁ, José. *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, 1960.

⁶⁶ Recordemos que este autor fue uno de los primeros en revalorizar las «luces» del teatro con música del Setecientos cuando afirmó en 1930 que el siglo XVIII «se ha considerado como un siglo decadente con más severidad que justicia, pues suele destacarse lo que le perjudica, mientras se deja en la sombra lo que le enaltece». Extraído de SUBIRÁ, José. *La participación musical en el antiguo teatro español*. Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Instituto del Teatro Nacional, 1930, p. 40.

⁶⁷ SHERGOLD, Norman Davis y VAREY, John Earl. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, Fuentes II*. Londres, Tamesis, 1985.

⁶⁸ Ver bibliografía.

⁶⁹ FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Músicos de compañía y empresa teatral...*

evidenciar la carencia de estudios que respecto a estos temas poseemos de la primera mitad del siglo XVIII y que sería necesario comenzar a abordar.

Muchos de los enfoques presentados por esta investigadora son también compartidos por el filólogo Joaquín Álvarez Barrientos, especialmente en su reciente obra *El actor borbónico (1700-1831)*⁷⁰. A través de las páginas de este minucioso y documentado volumen, se retrata la complejidad de la profesión actoral, ahondando en cuestiones como la formación, la profesionalidad o la consideración social de la figura del cómico. Este autor pone el foco precisamente en las vías que los actores –así como diferentes sectores y escritores del momento– emplearon para reivindicar la honorabilidad de su profesión, atendiendo al mismo tiempo a diferentes aspectos como los primeros intentos de creación de escuelas de declamación, a la recepción del público que asistía al teatro y, por supuesto, a la modernización de la técnica actoral. Desde nuestro punto de vista, se trata de una obra que ayuda, gracias al estudio de numerosas fuentes y testimonios, a reflexionar y revalorizar la figura de los cómicos del siglo XVIII y buena parte del XIX, aportándonos una imagen ciertamente completa sobre su realidad intelectual, cultural y social, a pesar de no incidir en los aspectos musicales de este oficio.

El novedoso artículo de Soriano Santacruz, centrado en la faceta como directora de compañía de María Hidalgo apodada la Mayor, continúa también esta línea de revalorización⁷¹. Aunque no ahonda en la faceta de actriz-cantante de esta cómica –siendo este un aspecto que enriquecería todavía más su estudio– delimita con precisión las tareas, obligaciones y criterios artísticos que debía poseer y desarrollar una autora de comedias en el siglo XVIII, estableciendo unas bases teóricas y abriéndonos el camino al estudio de otras mujeres directoras como Teresa de Robles o Juana de Orozco, analizadas en el presente trabajo.

Otra investigadora que para nosotros ha estudiado con gran amplitud la representatividad de la mujer en la escena del teatro del siglo XVIII ha sido la dramaturga Ana María Contreras Elvira. Además de su tesis doctoral *La puesta en escena de la serie de comedias de magia «Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos» y «Asombro en Salamanca» (1741-1775), de Nicolás González Martínez*⁷², donde plantea el «ilustrado»

⁷⁰ ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *El actor borbónico...*

⁷¹ SORIANO SANTACRUZ, Antonio. «¡Viva la autora, que es guapa! Mujer y gestión teatral en el Madrid del siglo de las luces: la autora María Hidalgo», *Dieciocho*, 44.1 (2021), pp. 7-37.

⁷² CONTRERAS ELVIRA, Ana María. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia «Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos» y «Asombro en Salamanca» (1741-1775), de Nicolás González Martínez*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

tratamiento que este libretista otorga a los personajes de género femenino en sus obras; en artículos como «El canto del encanto: los poderes mágicos de la música en la comedia de magia del siglo XVIII»⁷³ y «Transformaciones estéticas y mutaciones mágicas: lo mágico en el teatro musical del siglo XVIII»⁷⁴, une todos estos aspectos con el estudio de las diferentes funciones que la música podía cumplir en este género teatral-musical.

Aunque el objeto de estudio esté un poco alejado cronológicamente del periodo abordado en este trabajo, debemos señalar aquí también las investigaciones realizadas en los últimos años tanto por Aurèlia Pessarrodona, como por Ingartze Astuy. Respecto a la producción de la primera autora, podemos citar –a modo ilustrativo– su estudio «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca»⁷⁵, donde analiza todas las significaciones que se aúnan en el arquetipo de mujer de la tonadillera, un sujeto que, a través de las palabras, de la música y de su gesto, consigue emanciparse en escena en el contexto de un género popular «marginal». Por otra parte, de la segunda investigadora citada, cabe mencionar su tesis doctoral *Arte y oficio de cantatriz. El canto de la compañía de Eusebio Ribera (1783-1788)*⁷⁶, donde ahonda en aspectos como las condiciones laborales y las cualidades vocales y artísticas de este conjunto de intérpretes de finales del siglo XVIII, en un momento en el que –a diferencia de en nuestro estudio– las profesiones de actriz y de cantante toman caminos separados.

Por otra parte, investigadores del ámbito anglosajón y francés también han puesto el enfoque en la mujer actriz y/o cantante como su principal objeto de estudio. Dentro del primer grupo, debemos destacar la obra Elizabeth Marie Cruz Petersen *Women's Somatic Training in Early Modern Spanish Theater*⁷⁷, donde la autora, partiendo del concepto de «somaestética» desarrollado por Richard Shusterman, es decir, de la comprensión de la relación entre cuerpo y mente, analiza las diferentes prácticas que las actrices del momento debían llevar a cabo para la buena consecución y desarrollo de un personaje. Para esta investigadora la mujer pudo, a través del oficio de intérprete, ascender como sujeto a nivel social y económico, siendo también uno de los principales motores que accionaban experiencias colectivas como las vividas en el

⁷³ CONTRERAS ELVIRA, Ana María. «El canto del encanto: los poderes mágicos de la música en la comedia de magia del siglo XVIII», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 38 (2017), pp. 11-43.

⁷⁴ CONTRERAS ELVIRA, Ana María. «Transformaciones estéticas y mutaciones mágicas: lo mágico en el teatro musical del siglo XVIII», *Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII*, A. Presas y M. Salmerón Infante (coords.), Madrid, Asociación Luigi Boccherini, 2019, pp. 139-164.

⁷⁵ PESSARRODONA I PÉREZ, Aurèlia. «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca», *Bulletin of Spanish Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 93/2 (2016), pp. 211-238.

⁷⁶ ASTUY ALTUNA, Ingartze. *Arte y oficio de cantatriz. El canto en la compañía de Eusebio Ribera (1783-1788)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2022.

⁷⁷ CRUZ PETERSEN, Elizabeth Marie. *Women's Somatic Training in Early Modern Spanish Theater*, Londres / Nueva York, Routledge, 2017.

corral de comedias. Asimismo, otro de los estudios que destacamos del ámbito anglosajón es la obra *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*⁷⁸, en la que se disponen doce ensayos, de doce autoras, que tratan sobre diferentes aspectos del teatro representado principalmente en Gran Bretaña desde el siglo XVIII hasta el XX, abordados desde una perspectiva de género.

Ya entre las investigaciones realizadas en el ámbito francés debemos destacar el estudio *Daughters of Eve. A cultural history of French theater women from the Old Regime to the Fin de Siècle*⁷⁹. En él, su autor, el historiador Lenard Berlanstein, trata a la mujer intérprete (ya fuera actriz, cantante, bailarina, o todas ellas) como el instrumento para medir el grado «of acceptance of women in the public sphere»⁸⁰. En concreto, en el segundo capítulo de esta obra, titulado «Aristocratic Libertinism, 1715-1789», estudia las relaciones entre «mujeres de teatro» y aristócratas y refleja cómo, en determinados casos, estas podían producirse o bien porque existía un afecto real entre ambos, o bien para conseguir un apoyo económico y artístico. Un aspecto que podemos equiparar con lo que estaba ocurriendo en el ámbito español contemporáneo con actrices como Petronila Jibaja, de la que tanto Casiano Pellicer como el autor anónimo de la *Genealogía*, insinúan que contó con el favor del rey de Portugal, Juan V, apodado como el Magnánimo, que hizo que volviera a Madrid en 1718 ataviada con las más bellas joyas y vestidos⁸¹.

Por último, también queremos destacar aquí el interesante artículo de Peter Parolin, de la Universidad de Wyoming, titulado «Access and Contestation: Women's Performance in Early Modern England, Italy, France and Spain»⁸², en el que compara la situación teatral y social de la mujer actriz en cada una de estas cuatro naciones, concluyendo que es precisamente en las obras de pluma española en una de las cuales «women spoke openly onstage about their desires and in which they took decisive control of their self-representation were bound to challenge the masculinist norms of a society that severely restricted women's levels of

⁷⁸ GALE, Maggie, B. Y GARDNER, Viv (eds.). *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

⁷⁹ BERLANSTEIN, Leonard. *Daughters of Eve. A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2001.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 240.

⁸¹ Véase PELLICER, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, p. 119; y SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, pp. 569-570.

⁸² PAROLIN, Peter. «Access and Contestation: Women's Performance in Early Modern England, Italy, France and Spain», *Early Theatre*, 15.1 (2012), pp. 15-25.

enfranchisement»⁸³. Una idea con la que coincidimos en muchos puntos tratados a lo largo de este trabajo.

Otros estudios realizados en el ámbito español que aplican la perspectiva de género, o realizados con el fin de recuperar la historia de las mujeres desde el ámbito teatral, son *El teatro del género, el género del teatro: las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*⁸⁴ o *La mujer en las artes visuales y escénicas: transgresión, pluralidad y compromiso social*⁸⁵, entre otras. Por último, y no por ello menos importante, debemos destacar la obra colectiva *Autoras y actrices en la historia del teatro español*⁸⁶ editada por Luciano García Lorenzo. Además de ofrecernos una variada visión de la mujer artista en todas sus facetas (escritora, autora de comedias y actriz) a lo largo de diferentes momentos de la historia, contiene tres capítulos cuya lectura han enriquecido y ampliado las miras de nuestro estudio: en primer lugar, el capítulo de Catalina Buezo sobre la mujer vestida de hombre en el siglo XVII⁸⁷; en segundo lugar, la disertación de Andrés Peláez sobre la primera dama María Ladvenant⁸⁸; y, por último, el estudio realizado por María Angulo Egea sobre la cantatriz María Pulpillo⁸⁹.

Para continuar con las líneas de estudio anteriormente citadas, consideramos que es necesario plantear más investigaciones desde el ámbito de la musicología que contemplen las relaciones entre el texto musical y teatral desde la perspectiva de las intérpretes. En cambio, cabe destacar la gran variedad de estudios realizados por filólogos y musicólogos que abordan el teatro musical de la primera mitad del siglo XVIII, permitiéndonos conocer el contexto, es decir, la realidad escénica en la cual las actrices-cantantes desarrollaron su arte. Sin duda, cabe señalar en primer lugar las aportaciones de los musicólogos Juan José Carreras⁹⁰ y José

⁸³ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁴ CEBALLOS, Alfonso; ESPEJO, Ramón; y MUÑOZ, Bernardo (eds.), *El teatro del género, el género del teatro: las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.

⁸⁵ BARRIOS HERRERO, Olga (ed.), *La mujer en las artes visuales y escénicas: transgresión, pluralidad y compromiso social*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.

⁸⁶ GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad Servicio de Publicaciones, 2000.

⁸⁷ BUEZO, Catalina. «La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una autora aventurera», en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, L. García Lorenzo (ed.), Murcia, Universidad, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 267-286.

⁸⁸ PELÁEZ MARTÍN, Andrés. «María Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de España», *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 133-154.

⁸⁹ ANGULO EGEA, María. «María Pulpillo: los problemas de una cantatriz del siglo XVIII», *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 309-326.

⁹⁰ Aunque son muchos los trabajos que este investigador ha dedicado al teatro y a la música del periodo que nos ocupa, podemos destacar las siguientes lecturas: «‘Conducir a Madrid estos moldes’: producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99)», *Revista de Musicología* 18

Máximo Leza⁹¹, que han realizado pormenorizados estudios analítico-estructurales de diferentes obras del periodo que nos ocupa y han abordado las vinculaciones entre libretistas y compositores como Cañizares, Literes, Nebra, Corradini o Metastasio, entre otros; poniendo en relación el estreno de sus títulos con su contexto productivo y recepción.

De José Máximo Leza, queremos resaltar tanto las ediciones críticas y transcripciones que ha realizado de las partituras de las zarzuelas y villancicos de José de Nebra⁹², como la edición del cuarto volumen *Historia de la música en España e Hispanoamérica*⁹³, en cuyos capítulos «El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral», y «‘Al dulce estilo de la culta Italia’: ópera italiana y zarzuela española», se recogen y sintetizan las principales aportaciones realizadas en los últimos años relativas al género lírico de la primera mitad del Setecientos. Asimismo, investigadores como Álvaro Torrente⁹⁴, Louise K. Stein⁹⁵ o

/1-2 (1995), pp. 113-143; «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724», *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, R. Kleinertz (ed.), Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 49-77; «‘Terminare a schiaffoni’: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/1739)», *Artígrama*, 12 (1996-1997), pp. 99-121; «De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad», *La música en España en el siglo XVIII*, eds., M. Boyd, J. J. Carreras, J. M. Leza, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 19-28; «Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII». *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. 1, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, pp. 205-230; o «La serenata en la corte española (1701-1746)». *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica, atti del convegno internazionale* (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003). Nicolò Maccarino (ed.), Tomo 2, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, pp. 599-626.

⁹¹ Del mismo modo que con el anterior autor, son múltiples las aportaciones que este investigador ha realizado respecto al teatro musical del periodo que nos ocupa. Por ello, a modo ilustrativo, destacamos solo las siguientes obras: «Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)» *Artígrama*, 12 (1996-1997), pp. 123-146; «Metastasio on the Spanish stage. Operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s». *Early Music*, 26/4 (1998), pp. 623-630; «Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)», *La ópera en España e Hispanoamérica*, eds., E. Casares Rodicio y A. Torrente, Madrid, ICCMU, 2001, I, pp. 231-262; «Al dulce estilo de la culta Italia. La escena musical madrileña en tiempos de Nebra», *Scherzo*, 17 (2002), pp. 120-123; «‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII», en J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 47-76; «L’aria col da capo nella zarzuela spagnola a metà del Settecento», en Lorenzo Bianconi e Michel Noiray (eds.) *L’aria col da capo*, *Revista Musica e Storia*, XVI-3 (2008), pp. 587-613; o «Celebrando a Hércules Hispano. Festejos teatrales de los Trufaldines para la jura de Luis I como Príncipe de Asturias en 1709». *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. María Nagore y Víctor Sánchez (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014, pp. 101-114.

⁹² Siendo estas las siguientes: NEBRA, José de. *Cuatro villancicos a Nuestra Señora del Monte de Piedad*. José Máximo Leza (ed.), Madrid, Alpuerto-Fundación Caja Madrid, 2003; NEBRA, José de. *Viento es la dicha de amor*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009; o NEBRA, José de; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.

⁹³ LEZA, J. M. *La música en el siglo XVIII...*

⁹⁴ De este autor debemos destacar especialmente su edición del tercer volumen de *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, publicado en el año 2016, y dedicado al estudio del siglo XVII.

⁹⁵ Entre todas sus producciones podemos destacar, por su relevancia, su siguiente obra: STEIN, Louise Kathrin. «El manuscrito de música teatral de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena. Su música, su carácter

Begoña Lolo⁹⁶, han abordado por extenso la música interpretada en las producciones teatrales del siglo XVII y primeras décadas del siglo XVIII.

Por otra parte, una obra esencial para cualquier estudio sobre teatro español del siglo XVIII es la reconstrucción de la cartelera teatral madrileña realizada por René Andioc y Mireille Coulon⁹⁷ publicada en 1996. Este incommensurable trabajo de búsqueda y recopilación nos ha brindado y facilitado el acceso a datos relativos a las representaciones (título, géneros, autor del libreto, fechas, horarios, recaudaciones, compañías de actores y lugar donde se estrenó o repuso cada obra) de las rebosantes y exigentes carteleras madrileñas. En cambio, sí que echamos en falta que se dedique un espacio a los compositores de todas estas óperas, zarzuelas y comedias que estos dos investigadores recogen en los dos volúmenes en los que se divide esta obra. Un trabajo necesario que, desde nuestro punto de vista, enriquecería todavía más esta visión panorámica de la programación teatral madrileña del siglo XVIII y primeros años del XIX.

Otro musicólogo que ha tratado con gran detalle el teatro musical español del siglo XVIII ha sido Rainer Kleinertz en su obra *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im-18. Jahrhundert. Ópera, Comedia, Zarzuela*⁹⁸. Además, ha realizado estudios respecto a la recepción del *dramma per musica* y los libretos de Metastasio en las décadas de 1730-1750 en los escenarios madrileños en sus artículos «Zu den Anfängen der Metastasio-Rezeption in Spanien»⁹⁹ y «Ruler-Aclamation in Spanish Opera of the 1730s»¹⁰⁰. Una labor de investigación que puede completarse con el estudio de Leza «Metastasio on the Spanish stage. Operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s»¹⁰¹ y el reciente artículo de

y su entorno cultural». *Libro de música de la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. Edición facsímil y estudios, Antonio Álvarez Cañibano (ed.), José Ignacio Cano Martín (coord.). Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2010, pp. 53-102.

⁹⁶ De esta autora podemos destacar principalmente tres de sus publicaciones: LOLO, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid. José de Torres y Martínez Bravo (h.1.670-1.738)*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990; «El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707». *Recerca Musicològica*, XIX (2009), pp. 159-184; y «La música italiana en el discurso de poder de Felipe V», *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*. Actas del Congreso, Madrid, 2008. J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez (coords.), Madrid, Polifemo, 2010, pp. 2087-2121.

⁹⁷ ANDIOC, R. y COULON, M. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, (1708-1808)*...

⁹⁸ KLEINERTZ, Rainer. *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im-18. Jahrhundert. Opera, Comedia und Zarzuela*. Kassel, Edition Reichenberger, 2003, 2 vols.

⁹⁹ KLEINERTZ, Rainer. «Zu den Anfängen der Metastasio-Rezeption in Spanien», *Musikkonzepte. Konzepte der Musikwissenschaft*, Kassel, Bärenreiter, 2000, pp. 362-369.

¹⁰⁰ KLEINERTZ, Rainer. «Ruler-Aclamation in Spanish Opera of the 1730s», *Italian Opera in Central Europe. Volume I: Institutions and Ceremonies*, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006, pp. 235-252.

¹⁰¹ LEZA, J. M.. «Metastasio on the Spanish stage...», pp. 623-630.

Llorens y Torrente «Construyendo ópera seria en las cortes de la península ibérica: repertorio de Metastasio para España y Portugal»¹⁰².

Por otra parte, debemos resaltar aquí la importancia que en la década de 1980 tuvieron los trabajos de Donald Curtis Buck, *Theatrical production in Madrid's Cruz and Principe Theaters during the reign of Felipe V*¹⁰³, y William M. Bussey, *French and Italian Influence on the Zarzuela, 1700-1770*¹⁰⁴. Concretamente, la obra de este último autor resulta para nosotros fundamental no solo por el tratamiento que le da a la ópera italiana como agente capaz de influenciar naciones como Francia, Austria o Inglaterra; sino también por las apreciaciones que hace sobre la práctica escénica, poniendo ya de relieve lo anómalo que era, respecto a las costumbres de otros países, ver a mujeres actrices, con sus voces naturales de soprano, interpretar papeles masculinos vestidas de hombres.

Por supuesto, no queremos dejar de citar aquí obras colectivas como *Teatro y música en España (siglo XVIII)*¹⁰⁵, editada por el ya citado Rainer Kleinertz; *Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII*¹⁰⁶, coordinada por Adela Presas y Miguel Salmerón Infante; *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*¹⁰⁷; *La música en España en el siglo XVIII*¹⁰⁸; o *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*¹⁰⁹, editada por Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín. De este último título, queremos destacar especialmente los ensayos contenidos en la primera parte, relativa al siglo XVIII, de Juan José Carreras, Martin Adams, José Máximo Leza, Andrea Bombi y Anna Tedesco, donde, desde nuestro punto de vista, se aunaron toda una serie de reflexiones sobre las convivencias entre las distintas tradiciones teatrales (esencialmente entre la italiana, española e inglesa), impulsando una renovación en el modo de plantear este tipo de estudios.

¹⁰² LLORENS, Ana y TORRENTE, Álvaro. «Construyendo ópera seria en las cortes de la península ibérica: repertorio de Metastasio para España y Portugal», *Anuario Musical*, 76 (2021), pp. 73-110.

¹⁰³ BUCK CURTIS, Donald. *Theatrical production in Madrid's Cruz and Principe Theaters during the reign of Felipe V*, Austin, University of Texas, Copyright by Donald Curtis Buck, 1980.

¹⁰⁴ BUSSEY, William M. *French and Italian Influence on the Zarzuela, 1700-1770*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

¹⁰⁵ KLEINERTZ, Rainer (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.

¹⁰⁶ PRESAS, Adela y SALMERÓN INFANTE, Miguel. *Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII*, Madrid, Asociación Luigi Boccherini, 2019.

¹⁰⁷ LOLO, Begoña (comisaria). *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, 2003.

¹⁰⁸ BOYD, Malcolm, CARRERAS, Juan José y LEZA, José Máximo, (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

¹⁰⁹ CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004.

Además de todos los investigadores citados, otros musicólogos que han contribuido, desde diferentes miradas y metodologías, a abordar el teatro musical de inicios del siglo XVIII han sido Antonio Martín Moreno¹¹⁰, Reinhard Strohm¹¹¹, Margarita Torrión¹¹², Annibale Cetrangolo¹¹³, Iara Luzia Fadel Rodríguez¹¹⁴, María Salud Álvarez Martínez¹¹⁵, Virginia Acuña¹¹⁶, Raúl Angulo y Antoni Pons Seguí¹¹⁷, Cristina Roldán Fidalgo¹¹⁸ o Carlos González Ludeña¹¹⁹, entre otros. Como es evidente, somos conscientes de que faltan muchos nombres en este breve listado que acabamos de exponer. Una carencia que esperamos que pueda ser suplida en la bibliografía, donde enumeramos cada una de las obras empleadas en la realización de este trabajo.

Por otra parte, cabe destacar la importante labor editorial que instituciones como el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, el Instituto «Fernando el Católico», la Sociedad Española de Musicología o la Asociación Ars Hispana, entre otras, han llevado a cabo en los últimos años, facilitando el acceso –tanto a investigadores, músicos, aficionados, como a la sociedad en general– de algunas partituras y de la música del periodo que nos ocupa. Por supuesto, y con relación a la ejecución de estas obras, cabe destacar la labor interpretativa de músicos como Emilio Moreno y su agrupación El concierto español¹²⁰, Eduardo López Banzo y su ensemble Al ayre español¹²¹, Luis Antonio González Marín y Los Músicos de su Alteza¹²²

¹¹⁰ A partir de esta nota al pie de página solo citaremos, por cuestiones de espacio, una obra a modo de ejemplo de cada uno de estos investigadores. En este caso, la obra de Martín Moreno que queremos señalar es la siguiente: MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985.

¹¹¹ STROHM, Reinhard. «Francesco Corselli's *drammi per musica* for Madrid», *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1997, pp. 97-117.

¹¹² TORRIÓN, Margarita. «Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel Farnesio», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Catálogo de la Exposición, Palacio Real de La Granja (Segovia), Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 220-241.

¹¹³ CETRANGOLO, Annibale Enrico. *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America: Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*, Florencia, Leo S. Olschki, 1992.

¹¹⁴ FADEL RODRÍGUEZ, Iara Luzia. *Música e poética nas zarzuelas de José de Nebra*, Tesis doctoral, Campinas, Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, 2018.

¹¹⁵ De esta investigadora destacamos especialmente las transcripciones musicales que realizó de algunas zarzuelas de Nebra.

¹¹⁶ ACUÑA, Virginia María. «Love Conquers All: Cupid, Philip V and the Allegorical Zarzuela during the War of the Spanish Succession (1701–1714)». *Eighteenth Century Music*, 15.1 (2018), pp. 29-45.

¹¹⁷ ANGULO DÍAZ, Raúl y PONS SEGUÍ, Antoni. «*Selva encantada de amor*, zarzuela totalmente cantada de Sebastián Durón», *Sinfonía Virtual*, 14 (2010).

¹¹⁸ ROLDÁN FIDALGO, Cristina. *El espectáculo de la variedad: la folla en los teatros de Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII/Maia Ediciones, 2021.

¹¹⁹ GONZÁLEZ LUDENA, C. *El dramaturgo José de Cañizares (1676-1750) y la música teatral...*

¹²⁰ El concierto español, José de Nebra. *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad y Iphigenia en Tracia*, Glossa Music [GCD 920311], 2011.

¹²¹ Al ayre español, María Bayo (soprano), *José de Nebra. Arias de zarzuela*, Harmonia Mundi Ibérica [HMI 987069], 2006.

¹²² Los Músicos de Su Alteza, *Nebra: Amor aumenta el valor*, Alpha Productions 171, 2011.

o Alberto Miguélez Rouco y Los elementos¹²³, entre otros, que se han encargado de rescatar y, en muchas ocasiones, de dar a conocer estas obras al «gran público» a través de grabaciones, conciertos y puestas en escena.

5. Estructura del trabajo

Además de esta introducción inicial, en la que hemos expuesto los ejes, fundamentos y los planteamientos principales de nuestra investigación, este estudio se divide en dos grandes partes y dos apéndices finales que orbitan en torno al contexto del teatro musical de la primera mitad del siglo XVIII y de las actrices-cantantes que participaron en él. Al margen de los apéndices, que serán detallados al término de este mismo apartado, cada una de estas dos secciones en las que hemos compartimentado nuestro estudio está dividida a su vez en tres y cinco capítulos, respectivamente, con unas características y funciones muy diversas que conviene precisar a continuación.

En la primera parte de esta investigación, titulada «El teatro madrileño de la primera mitad del siglo XVIII (1700-1759): sistema productivo, espacios de representación, géneros y formación musical», intentamos abordar el contexto artístico y profesional en el que las intérpretes objeto de nuestro estudio desarrollaron su oficio. Así, en los tres capítulos en los que se divide esta primera sección pretendemos situar al lector en la materia de la investigación, pasando siempre que nos ha sido posible, de lo general a lo específico, ampliando el foco y reduciéndolo con la finalidad de comprender cada una de las peculiaridades del teatro madrileño de la primera mitad del Setecientos. A continuación, detallamos con mayor profundidad el contenido de cada uno de estos tres capítulos:

El capítulo 1, relativo al sistema productivo teatral, se centra —a grandes rasgos— en tres ejes diferentes: en la mujer en la práctica escénica, en las temporadas, y en los espacios teatrales. En primer lugar, comenzamos analizando la compañía como organización profesional, para ir concretando en los puestos, categorías y diferentes cargos que las actrices mujeres desempeñaron en las agrupaciones de las que formaron parte. Para una mayor comprensión de todos estos aspectos, tratamos los aspectos legales que envolvieron al desarrollo de su arte, para finalmente profundizar en las tipologías de personajes de la «mujer vestida de hombre» y la graciosa. Después de esta exposición, analizamos tanto las

¹²³ Los elementos, *Donde hay violencia no hay culpa*, Glossa Music, GCD 922520, 2022.

características y funcionamiento de las temporadas teatrales, como los principales espacios de representación madrileños, cuyos cambios y renovaciones son sin duda un reflejo de todas las novedades y transformaciones que estaban llegando y produciéndose en la península.

El capítulo 2, que lleva como título «Los géneros de teatro con música», pretende ser una aproximación a las estructuras teatrales que convivían en los escenarios madrileños de la primera mitad de la centuria. Para ello, intentamos abordar las principales características de géneros como la ópera, la zarzuela, los autos sacramentales, la comedia de magia, así como otras formas del teatro breve (entremeses, loas, fines de fiesta, etc.), para profundizar en cuáles fueron las relaciones de las actrices-cantantes respecto a ellos. Es decir, conocer qué papeles solían interpretar, qué cantaban y por qué fueron algunas de ellas elegidas en lugar de otras para desarrollar cierto tipo de personajes. El objetivo de este capítulo es, dentro de la medida de lo posible, acercarnos a estos géneros desde la perspectiva de las intérpretes y asentar las bases de lo análisis que elaboramos en la segunda parte de este estudio.

En el capítulo 3 tratamos de plantear las diferentes maneras en las que una comediante podía acceder a la formación y educación musical. No cabe duda de que, como veremos, las compañías y la familia eran ya en sí mismas escuelas de arte dramático y de práctica vocal. Como es evidente, las habilidades naturales, la facilidad y la capacidad de aprendizaje, eran factores que tener cuenta para la formación de un profesional. En cambio, las altas cotas de virtuosismo que alcanzaron algunas obras nos llevan a plantearnos la posibilidad de que existiera una formación más allá de la mencionada, haciéndonos acudir a la tratadística y a las publicaciones escritas al respecto por eruditos del momento.

Una vez finalizada esta primera parte de contextualización y de retrato de un colectivo, se dispone la segunda parte de esta investigación, mucho más específica y analítica. Esta, que lleva el nombre de «Las actrices-cantantes», está dividida en cinco capítulos: el primero de ellos, relativo a las obras musicales analizadas en este estudio y, los cuatro restantes, directamente dedicados a tratar cada uno de los perfiles vitales, artísticos y musicales de las siete actrices-cantantes estudiadas en este trabajo. A continuación, detallamos con mayor profundidad el contenido de cada uno de estos cinco capítulos:

El capítulo 4 trata de sentar las bases, es decir, de recoger los principales aspectos literarios, musicales y escénicos, de cada una de las obras en las que sabemos que actuaron nuestras actrices-cantantes. Este capítulo funciona como una introducción a los análisis contenidos en los apartados relativos a las intérpretes. Por ejemplo, en la zarzuela *Vendado es*

amor, no es ciego (1744) actuaron Rosa Rodríguez, María Antonia de Castro y Catalina Pacheco. Por ello, con la finalidad de no repetir contenidos acerca del estreno y de las características de esta obra, aportamos aquí una introducción común a los tres análisis de los tres personajes que interpretaron las cómicas citadas. Es decir, en este capítulo ofrecemos una aproximación, que sirve como base teórica, para los análisis que posteriormente realizamos de cada uno de los personajes interpretados por nuestras cómicas.

El capítulo 5 está dedicado a la generación de cómicas del período entre siglos, es decir, aquellas intérpretes que habían desarrollado su arte entre las décadas finales del siglo XVII y las primeras del XVIII. Como representación de este relevante grupo, hemos escogido dos actrices con perfiles muy diversos: a Teresa de Robles, una «hija de la comedia» con una amplia carrera en la interpretación de papeles solistas, y que también fue autora; y a Paula de Olmedo, un perfil de una cómica especializada en la categoría de sobresaliente. Dos perfiles que confluyen e interactúan en la representación de la zarzuela *Acis y Galatea*, puesta en escena ante el gran público en el año 1710.

En el capítulo 6 abordamos lo que hemos denominado como la «generación de actrices-cantantes de los años 20-40», es decir, todo ese grupo de intérpretes contemporáneo al reinado de Felipe V y encargado de protagonizar momentos tan relevantes para la historia del teatro musical como la formación de la «compañía de representantes españoles de esta corte» o la creación para la temporada de 1737-1738 de la «compañía de músicas». De todo este conjunto, hemos seleccionado, por las particularidades que ambos perfiles presentan, a las actrices-cantantes Rosa Rodríguez y Juana de Orozco. La primera de ellas, conocida artísticamente como la Gallega, se distinguió a lo largo de su trayectoria en la interpretación de papeles graciosos, tanto de género masculino, como femenino. Por otra parte, la segunda de estas intérpretes, Juana de Orozco, destacó tanto por su faceta como autora de comedias, dirigiendo una compañía que estuvo en activo durante más de seis años, como por las colaboraciones que llevaría a cabo para los teatros públicos con el compositor Francesco Corradini.

El capítulo 7 está dedicado a la saga familiar de las Castro, en la que se integran las hermanas Francisca de Castro y María Antonia de Labaña, dos de las actrices-cantantes sin duda más aplaudidas y celebradas de la centuria, tal y como así lo atestiguan diversos documentos y dedicatorias escritas por poetas y admiradores anónimos. Este capítulo, aunque bien pudiera integrarse dentro del anterior, puesto que cronológicamente forma parte del mismo periodo, hemos decidido estudiarlo aparte porque creemos que representa un caso muy

específico. Es decir, el caso de dos hermanas, que probablemente aprendieron el oficio teatral a través de su madre, la actriz-cantante Manuela de Labaña, y que destacaron como cantantes, protagonizando las principales óperas y zarzuelas representadas en las décadas de 1730 y 1740 en Madrid.

En el capítulo 8 estudiamos a una actriz-cantante cuya trayectoria profesional (que va desde 1738 hasta 1760) coincide –aunque comience todavía en el de Felipe V– con el reinado de Fernando VI, que se inicia en 1746 y finaliza en 1759. Esta intérprete es Catalina Pacheco, apodada artísticamente como la Catuja, una cómica que se especializó en los papeles protagonistas de género masculino cantados y que es considerada, por algunos estudiosos, como una de las primeras tonadilleras de la centuria.

Por último, tras finalizar los dos grandes apartados en los que se divide esta investigación, se disponen dos apéndices finales que completan –en la medida de lo posible– la información contenida en este trabajo. El primero de ellos, titulado «Catálogo de actrices-cantantes de finales del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII» contiene datos biográficos e información acerca de la carrera y el repertorio que interpretaron alrededor de 80 cómicas, más allá de las siete analizadas en este estudio. Como es evidente, los contenidos expuestos en este apéndice no representan en absoluto la totalidad de la trayectoria vital y profesional de estas intérpretes, pero mediante la elaboración de este pequeño diccionario pretendemos contribuir con las futuras reconstrucciones que se hagan de estos personajes.

Por otra parte, el segundo apéndice, denominado «Listados de compañías teatrales en Madrid desde 1670 a 1770» recoge, tal y como su nombre indica, la relación de las dos agrupaciones principales que actuaban cada temporada en la capital madrileña, señalando también –siempre que nos ha sido posible– la categoría que cada intérprete o músico desarrollaba dentro de cada troupe.

Parte I

EL TEATRO MADRILEÑO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII (1700-1759): SISTEMA PRODUCTIVO, ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN, GÉNEROS Y FORMACIÓN MUSICAL

CAPÍTULO 1. El sistema productivo teatral en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII

Este capítulo, dividido en tres secciones, tiene como principal finalidad analizar el sistema productivo teatral en el que las actrices-cantantes de la primera mitad del siglo XVIII desarrollaron su profesión y actividad artística. En la primera de estas secciones, estudiamos en profundidad, yendo de lo general a lo específico, tanto los puestos y tareas que estas cómicas podían desarrollar dentro de las compañías teatrales, como su trabajo y apariencia en escena, abordando los tipos de personajes e incluso el vestuario con el que actuaban. En la segunda sección, se ofrece una breve explicación del funcionamiento y características de las temporadas teatrales; y, en la tercera, nos aproximamos finalmente a los principales escenarios madrileños que albergaban buena parte de estas representaciones, tanto los relativos al teatro cortesano, como los de carácter público.

1.1. LA MUJER EN LA PRÁCTICA ESCÉNICA

Gran parte de los textos pedagógicos del siglo XVIII destinados a la mujer suelen coincidir en que el cultivo de habilidades como la música, la danza, la pintura o el dibujo, eran deseables en la educación de este género, pues eran «útiles para entretener su ocio o agradar en reuniones, bailes, tertulias o veladas musicales»¹²⁴. La instrucción artístico-musical –sobre todo la instrumental frente a la vocal– constituía una parte esencial en la formación entre las jóvenes de clase acomodada, siempre que el lucimiento de sus habilidades se llevara a cabo en un contexto privado, doméstico y como expresión de la propia virtud.

¹²⁴ BOLUFER PERUGA, Mónica. *Mujeres e ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998, p. 157.

En cambio, no hemos encontrado en ninguno de los textos apologéticos en defensa de las mujeres de la centuria consultados, ninguna alusión a la actividad que actrices, cantantes, autoras de comedias, bailarinas y cobradoras, realizaron sobre las tablas¹²⁵. De hecho, nos atreveríamos a decir que su realidad parece estar expresamente omitida en estos escritos, probablemente por diferentes motivos.

En primer lugar, porque socialmente estas «mujeres de teatro» no representaban un modelo de conducta a seguir, sino más bien todo lo contrario. La reducida separación entre vida privada y vida pública que las cómicas mostraban encima de los escenarios, a través de sus personajes o haciendo de sí mismas, era una de las principales razones por las cuales no podían ser tomadas públicamente como modelos de conducta a seguir. En segundo lugar, y debido a las preferencias estéticas del público, estas actrices-cantantes, al travestirse también de hombres, asumían comportamientos socialmente atribuidos al género masculino. Una práctica que podía reproducir, directa o indirectamente, una crítica a todas las normas socialmente construidas para ambos géneros.

Por lo tanto, aunque la realidad de las mujeres de teatro fuese omitida en este tipo de documentos, lo cierto es que, tal y como veremos a lo largo de este primer capítulo, tanto el contexto teatral madrileño, como las propias compañías, conferían a este género lo que podríamos denominar como un «reducto de libertad». Obviamente, la creación de este reducto estaba ligado a toda una serie de beneficios económicos para el sistema productivo, pero, al mismo tiempo, constituía un espacio donde las mujeres podían ir más allá de lo que estaba socialmente establecido para su género.

Es decir, en el contexto puramente teatral de la primera mitad del siglo XVIII, una mujer podía ganarse la vida como actriz, como cantante, e incluso podía asumir puestos de gestión económico-artística como el de autora de comedias, entre otro tipo de cargos auxiliares que veremos a lo largo de estas páginas. Además, a través de los personajes a los que interpretaba, podía no solo personificar al género masculino o vestir lujosas prendas, sino que también podía expresar –sobre todo a través de los roles graciosos– ideas cargadas de reflexiones que cuestionaban la situación social de la mujer. El teatro y las compañías parecen

¹²⁵ Entre ellos, podemos citar la *Defensa de la mujer* (1726) de Benito Jerónimo Feijoo, el *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790) de Josefa Amar y Borbón, o la *Apología de las mujeres* (1798) de Inés Joyes y Blake. Para profundizar sobre los principales aspectos de estas tres obras puede consultarse el siguiente trabajo: MARÍN SÁNCHEZ, Juana María. *La defensa de la mujer en el siglo XVIII: Benito Jerónimo Feijoo, Josefa Amar y Borbón e Inés Joyes y Blake*. Trabajo de Fin de Grado, Almería, Universidad de Almería, 2014.

convertirse, por lo tanto, en estructuras aisladas que dan voz –en muchos sentidos– a estas cómicas del Setecientos.

1.1.1. La compañía como organización profesional: jerarquización, ascensos y oficios auxiliares

«La compañía teatral es el colectivo que transforma escénicamente el texto concebido por el poeta y lo integra en el desarrollo conjunto de la representación. Ella es la forma organizativa de cada uno de los actores que necesitan de ella para poder ejercer su profesión»¹²⁶. Así definía Oehrlein el concepto de compañía en su pionera obra *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, describiéndola como el medio que transforma la obra escrita en obra escénica y como el soporte que el intérprete necesita para poder desarrollar su arte y labor profesional. Estas agrupaciones eran el lugar donde se gestaban además los nuevos talentos, las nuevas formas de hacer teatro y donde –habitualmente, se elegían y– se ensayaban los títulos que posteriormente emocionarían, sorprenderían y harían reír al público.

Las compañías teatrales del siglo XVIII eran estructuras perfectamente organizadas y jerarquizadas que contaban con un total de 20 a 30 integrantes fijos, divididos por especialización dramática y/o profesional y por su género¹²⁷. Dentro de esta construcción piramidal el vértice estaba ocupado por el autor de comedias, es decir, la persona responsable de la dirección y de la gestión empresarial de la agrupación. Bajo esta cúspide, se desplegaba todo un conjunto de actores y de actrices divididos por categorías dramáticas: damas, galanes, graciosos, barbas, vejetes, papeles o partes de por medio, supernumerarios y sobresalientes¹²⁸. Además de los puestos dedicados a la interpretación actoral, en la base de esta pirámide se encontraba un grupo de oficios auxiliares que hacía posible la realidad y la representación escénica: los músicos, apuntadores, cobradores, guardarropas y tramoyistas.

Como cabeza de la compañía, el autor o director solía ser un actor o actriz experimentado o reconocido profesionalmente que, además de seguir actuando –en determinados casos– en las mismas agrupaciones que administraba, asumía toda una serie de

¹²⁶ OEHRLEIN, J. *El actor en el teatro español...*, p. 65.

¹²⁷ El número total de componentes fue variando a lo largo de los años, tal y como se verá a continuación, pero a partir de 1700, cada agrupación solía contar con un mínimo de 20 integrantes hasta un máximo de 30, siendo más común esta última cifra en las décadas de 1750 y 1760.

¹²⁸ En determinadas ocasiones a lo largo de este trabajo, algunas de estas categorías dramáticas serán escritas en cursiva cuando el argumento lo requiera. Por ejemplo, para diferenciar a un personaje gracioso respecto a un actor gracioso, es decir, un intérprete especializado en esta categoría interpretativa.

variadas funciones que tenían que ver con los aspectos artísticos, técnicos, financieros y jurídicos de la compañía¹²⁹. Además de darle su nombre a la agrupación, el autor debía ser aceptado –tal y como expresa Oehrlein con relación al director del Siglo de Oro– desde dos puntos de vista diferentes: «por una parte, en su relación con la autoridad estatal y otras instituciones y personas ante las que él es el ‘empresario’; por otra parte, dentro de la compañía, como director de esta y como colega frente a los restantes miembros de la misma»¹³⁰.

Las tareas y deberes que debía realizar iban desde la obtención de permisos para representar, hasta la planificación de ensayos previos a la representación de las obras, pasando por ocupaciones de diversa índole como la contratación de los miembros de la compañía o la selección del repertorio. Una muestra de este último punto puede apreciarse en un memorial que la autora Sabina Pascual firmó en junio de 1719, en el que se comprometía –entre otros aspectos– a representar «todas aquellas comedias que parecieren estar bien recibidas por el pueblo, respecto que de ejecutarlo así se les sigue conocida utilidad a la compañía y aprovechamiento»¹³¹. Es decir, debía ser en este caso la propia autora la que bajo su propio arbitrio y conocimiento eligiese qué repertorio iba a resultar más atractivo para el público y fuese, al mismo tiempo, beneficioso para la agrupación.

Abordar el oficio de autor de comedias conllevaba asumir además toda una serie de riesgos económicos que podían producirse tanto por una sucesión de representaciones poco exitosas, como por algún tipo de acontecimiento real que cancelase la puesta en marcha de las funciones acordadas. Como ejemplo, podemos comprobar cómo en el año 1707 las compañías de Juan Bautista Chavarría y Juan de Cárdenas recibieron un total de 100 doblones como ayuda por la denegación del «permiso de salir a las dichas compañías con el justo pretexto del feliz parto de la reina nuestra señora»¹³². Parece ser que el reparto de esta suma tocó a «muy pocas porciones»¹³³ entre todos los integrantes de las compañías, aspecto que obligó a los comediantes a empeñar sus vestidos. Debido a este acontecimiento, cuando las compañías fueron llamadas de nuevo para celebrar el nacimiento de Luis I, los autores de estas escribieron

¹²⁹ Este es el caso de los autores Manuel Vallejo y Antonio de Escamilla, que actuaban como graciosos en sus compañías en la década de 1670; del director Carlos Vallejo, que también ejercía el puesto de barba en su agrupación de 1690; el de Juan de Cárdenas y José de Prado, terceros galanes a comienzos del siglo XVIII; o el de José Garcés, primer galán en el decenio de 1710.

¹³⁰ OEHRLEIN, J. *El actor en el teatro español...*, p. 85.

¹³¹ VAREY, John Earl; SHERGOLD, Norman Davis y DAVIS, Charles, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*. Madrid, Tàmesis, 1994, p. 78.

¹³² LÓPEZ ALEMANY, Ignacio y VAREY, John Earl (2006), *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, Woodbridge, Tàmesis, 2006, p. 6.

¹³³ *Ibid.*, p. 36.

un memorial a la Villa de Madrid explicando su difícil situación financiera producida por el cese de las representaciones.

Las deudas acumuladas por los autores solían ser uno de los principales motivos –así como el padecimiento de una enfermedad o defunción– que llevaban a un director a ser sustituido por otro actor o actriz en la temporada siguiente. De hecho, este fue el caso del primer barba Carlos Vallejo, reemplazado en marzo de 1700 por la debutante autora Teresa de Robles debido a una deuda de 2.800 reales que el actor contrajo con la Junta del Corpus. Tras una carta que el propio autor envió al Protector de teatros explicando su delicada situación financiera, se acordó perdonarle su deuda pero que, en cambio, fuese sustituido en la siguiente temporada por la graciosa Teresa de Robles¹³⁴.

Con independencia de los inconvenientes financieros o relativos a la salud que pudieran producirse, la autoría de las compañías teatrales solía mantenerse estable temporada tras temporada. Esta continuidad puede apreciarse en la figura de afamados directores del teatro madrileño de la primera mitad de la centuria como José Garcés (1708-1715), José de Prado (1711-1723), Manuel de San Miguel (1724-1737), Juana de Orozco (1728-1734) o José de Parra (1741-1760), entre otros. Sin embargo, un cambio en la dirección de la compañía teatral podía significar en algunas ocasiones el reajuste prácticamente completo de los integrantes que formaban parte de la agrupación.

Este fue el caso del relevo anteriormente mencionado entre Carlos Vallejo y Teresa de Robles en el año 1700. Al realizar una comparación de la que se supone que fue la misma compañía durante dos temporadas teatrales consecutivas, puede apreciarse que en el segundo año casi todos los comediantes eran nuevos. Este cambio puede deberse a que, tal y como se ha señalado anteriormente, era el propio autor el encargado de contratar a los representantes y formar «con los primeros actores el tribunal para la admisión de otros cómicos»¹³⁵. Este privilegio concedido al autor posibilitaba reajustar prácticamente por completo la agrupación según los propios criterios, gustos y/o necesidades de la dirección. A continuación, se dispone la lista de los integrantes de ambas compañías. En ellas, se puede comprobar que los únicos cómicos que continuaron en ambas temporadas eran –con la excepción de Juana María de Ondarro y Juan de Castro– familiares de la nueva autora Teresa de Robles.

¹³⁴ Esta carta puede consultarse completa en FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. *Teatro musical y cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004, p. 1647.

¹³⁵ PELÁEZ MARTÍN, A. «María Ladvenant y Quirante: primera dama...», p. 147.

Tabla 2: Listados de las compañías de los autores Carlos Vallejo y Teresa de Robles¹³⁶.

<i>Carlos Vallejo (1699-1700)</i>		<i>Teresa de Robles (1700-1701)</i>	
<i>Hombres</i>	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>	<i>Mujeres</i>
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Ángel 2. ^{do} José Garcés 3. ^{er} Antonio Ruiz 4. ^o Juan Antonio de Guevara	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Petronila Caballero 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Manuela de la Cueva	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Gregorio Antonio 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Manuel Alonso 4. ^o Fernando de Castro	<i>Damas</i> 1. ^a Ana Hipólita 2. ^a Isabel de Castro 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Manuela de Labaña
<i>Sobresaliente</i> Alejandro de Guzmán	5. ^a Juana de Robles	<i>Sobresaliente</i> Manuel Garcés	5. ^a Mariana de León
<i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Juan de Castro	6. ^a Juana de Ondarro	<i>Barbas</i> 1. ^{er} Bernabé Álvarez 2. ^{do} Juan de Castro	6. ^a Juana de Robles
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Alonso de Olmedo	<i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros	<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco de Castro 2. ^{do} Diego Rodríguez	<i>Sobresaliente</i> Juana de Ondarro
<i>Vejete</i> Francisco de la Fuente		<i>Vejete</i> Diego Rodríguez	
<i>Partes de por medio</i> Bartolomé de Robles		<i>Partes de por medio</i> Bartolomé de Robles	
<i>Músicos</i> Manuel de Villafior Juan Bautista Chavarría Isidro de Jobar		<i>Músicos</i> Juan de Sequeira Alfonso de Flores Miguel Ferrer	
		<i>Apuntador</i> Ventura de Castro	

Sin embargo, este caso parece ser la excepción que confirma la regla, ya que incluso en sustituciones tan notorias en la autoría como la de José Garcés por Juan Álvarez en la temporada de 1716-1717, o en el relevo de Antonio Vela por Juana de Orozco en 1728-1729, se garantizó la continuación de prácticamente los mismos comediantes año tras año. Además de en la figura del autor, esta estabilidad en las agrupaciones también se puede apreciar en los puestos principales de las compañías, es decir, en los primeros galanes, en las primeras damas, en los graciosos y en los barbas, pues temporada tras temporada solían ser los mismos. Así mismo, esta continuidad también se observa en la figura de los músicos, siendo uno de los integrantes que menos variabilidad presenta a lo largo de los años¹³⁷.

En la jerarquía de las compañías teatrales, la figura del autor era seguida por la de los comediantes. Este grupo estaba organizado en dos grandes secciones diferenciadas por el

¹³⁶ La información volcada en ambas tablas está extraída de FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, pp. 1635 y 1650.

¹³⁷ Como ejemplo, puede apreciarse cómo los músicos Juan de Sequeira y Salvador de Navas se mantuvieron tocando para la compañía de Prado desde 1711 hasta 1719; o cómo Luis Antonio Rullet fue un integrante fijo en la compañía de Parra desde 1741 hasta 1760.

género de los cómicos y, ya dentro de cada una de ellas, por los papeles que debían interpretar. Así, por una parte, las actrices encargadas de ejecutar –habitualmente– los papeles femeninos eran designadas bajo los epígrafes de damas y sobresalientes y, por otra parte, los actores dedicados a la interpretación de roles masculinos eran denominados como galanes, barbas, graciosos, sobresaliente, vejete, supernumerario y papel o parte de por medio. Dentro de cada una de estas categorías –con excepción del sobresaliente, el vejete, el supernumerario y la parte de por medio¹³⁸– solía producirse una segunda segmentación que tenía como finalidad ordenar y jerarquizar a los comediantes dentro de su propio grupo según su prestigio, salario, y las actividades a desarrollar dentro de la compañía.

Las damas y los galanes eran entonces divididos y denominados bajo la secuencia numérica de primera dama, primer galán, segunda dama, segundo galán, y así sucesivamente. Las agrupaciones solían tener un total de seis damas (de primera a sexta) y cinco galanes (de primero a quinto), en cambio, este número podía variar según la compañía y la temporada teatral¹³⁹. Por otra parte, los graciosos y barbas solían también dividirse solamente en primeros y segundos, con la finalidad de establecer así una pequeña diferenciación jerárquica dentro de su categoría que facilitase el reparto de personajes. Así, según los epígrafes mencionados, la distribución actoral de una compañía teatral de la primera mitad del siglo XVIII solía ser la siguiente:

Tabla 3: Distribución actoral de las compañías teatrales madrileñas de la primera mitad del siglo XVIII.

<i>Hombres</i>		<i>Mujeres</i>	
Galanes	1. ^{er} galán	Damas	1. ^a dama
	2. ^{do} galán		2. ^a dama
	3. ^{er} galán		3. ^a dama
	4. ^o galán		4. ^a dama
	5. ^o galán		5. ^a dama
Sobresaliente			6. ^a dama
Barbas	1. ^{er} barba		
	2. ^{do} barba		
Graciosos	1. ^{er} gracioso		
	2. ^{do} gracioso		
Vejete			
Supernumerario ¹⁴⁰			

¹³⁸ A pesar de que en una misma compañía podía haber varios actores dedicados a ejecutar sobresalientes, vejetes o partes de por medio, no suele producirse ninguna jerarquización dentro de estas categorías.

¹³⁹ Como muestra de ello, puede apreciarse la troupe de José Martínez Gálvez, que en 1760 contaba con un total de nueve damas y seis galanes representando.

¹⁴⁰ Aunque esta categoría es de las menos frecuentes, decidimos contemplarla aquí porque sí se presenta en algunos de los listados recogidos en los apéndices.

Esta categorización o jerarquía interna especificaba la especialización dramática que los actores y actrices iban a desarrollar durante la temporada para la cual se constituía la compañía. El establecimiento de esta sólida estructura no solo velaba por un adecuado funcionamiento interno de la agrupación, sino que también contribuía a lo que Rodríguez Cuadros denomina como «un esquematismo de la producción teatral», que hacía que los dramaturgos elaborasen obras con relaciones similares entre los personajes¹⁴¹. Así, la denominación de cada una de estas categorías –sobre todo de las masculinas como barbas, graciosos o vejetes– nos permiten hablar a simple vista casi de tópicos teatrales, es decir, de ideas preestablecidas de personajes-tipo que se repiten y son comunes en buena parte de las obras.

La especialización o dedicación a una determinada categoría de personaje fomentaría muy probablemente que un comediante pudiese interpretar un rol sin tener que profundizar tanto en el aprendizaje de papel y en la memorización del texto, ayudándose de su capacidad de improvisación, de su experiencia, y de la inestimable ayuda del apuntador. Esta distribución de cargos permitiría además representar con mayor asiduidad nuevas obras, gracias a la experiencia y capacidades que los actores poseían de la interpretación del tipo de personaje al que se dedicaban. Asimismo, es muy probable que los comediantes pudieran reconocerse en la categoría de personaje que interpretaban y, por ello, lo eligieran. De hecho, Álvarez Barrientos afirma que esta identificación con los roles «los llevaba a elegir aquellos que más se ajustaran a sus características y personalidad»¹⁴². En cambio, esta identificación con la categoría que representaban podía producir que muchos actores hiciesen irremediabilmente de sí mismos y que, por ello, no se produjese la distinción entre comediante y personaje que ayudaba a crear esa buscada ilusión teatral.

Esta concordancia solía producirse también con la edad del actor y la categoría a representar. Los galanes de la compañía eran, según Oehrlein, los encargados de interpretar a los amantes jóvenes a los que los graciosos servían en calidad de criados y confidentes¹⁴³. Según Cotarelo, el primer gracioso tenía además como tarea a desarrollar dentro de la compañía, la elección y ensayo junto a la tercera dama –normalmente la graciosa– del

¹⁴¹ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. «El actor y las técnicas de interpretación», en Javier Huerta Calvo (ed.) *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, p. 664.

¹⁴² ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *El actor borbónico...*, p. 289.

¹⁴³ OEHRLEIN, J. *El actor en el teatro español...*, p. 80.

«entremés y sainete que se ponían en escena»¹⁴⁴. Por otra parte, los barbas y los vejetes solían interpretar personajes de mayor edad que los galanes. De hecho, se puede comprobar cómo determinados actores que comenzaron cultivando la categoría de galanes, desempeñaron papeles de barbas y vejetes una vez ya avanzada su trayectoria y, por lo tanto, su edad. Este fue el caso del galán Gaspar de Guzmán, que, a partir de la década de 1750, comenzó a desarrollar el papel de primer barba de forma estable; o del actor José Campano, especializado en la interpretación de vejetes a partir del año 1753¹⁴⁵.

Esta estructura heredada del teatro del Siglo de Oro –que posibilitaba seguir representando también las obras del teatro áureo de Lope y Calderón–, se mantuvo durante prácticamente toda la centuria. Las nomenclaturas de todas estas categorías no se cambiarían, según establece Andioc, hasta el siglo XIX, momento en el que las damas y los galanes «se convierten respectivamente en actrices y actores; al barba se le llama en adelante anciano, y al gracioso, parte jocosa»¹⁴⁶. Estas denominaciones cambiarán, por lo tanto, para adecuarse a las nuevas realidades teatrales que se estaban escribiendo y sucediendo, pero en cambio, durante todo el siglo XVIII se mantienen –casi sin variaciones– tal y como se empleaban en el teatro de la centuria anterior.

La mayor parte de los comediantes afamados y activos en el Madrid de la primera mitad del Setecientos provenían de familias de actores y de actrices. De hecho, el autor anónimo del manuscrito de la *Genealogía* –compilada según Shergold y Varey en las primeras décadas del siglo XVIII¹⁴⁷– empleaba el término «hijo» o «hija de la comedia» para referirse a aquellos actores que habían heredado de sus padres, y a veces de sus abuelos, el oficio teatral. Esta expresión no solo indicaba que un actor pertenecía a una saga familiar dedicada al ámbito de la interpretación, sino que también podía señalar cómo «la gente teatral de principios del siglo XVIII estaba orgullosa de su profesión»¹⁴⁸.

La familia constituiría para muchos de los comediantes de esta centuria el contexto de aprendizaje, formación e impulso profesional de su carrera. De hecho, la propia endogamia familiar era en determinadas ocasiones uno de los factores que regía la jerarquización de las agrupaciones. Podemos comprobar cómo la mayor parte de las damas de la compañía

¹⁴⁴ COTARELO Y MORI, E. *Actrices españolas en el siglo XVIII...*, p. 58.

¹⁴⁵ Los cambios en la categoría de las damas son analizados más pormenorizadamente en el siguiente apartado de este trabajo.

¹⁴⁶ ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987, p. 521.

¹⁴⁷ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, pp. 23-24.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

mantienen un vínculo matrimonial con algún actor, músico o autor de esta¹⁴⁹; o cómo sus propios hijos formaban parte de la agrupación como modo de aprendizaje e impulso profesional en sus primeros años de trayectoria¹⁵⁰. Esta formación dentro de la familia actoral no solo suponía la enseñanza del oficio teatral, sino que también conllevaba en determinados casos la enseñanza o «legado de una especialidad dramática de padres a hijos»¹⁵¹.

Uno de los casos más ilustrativos de esta herencia de una categoría o especialidad dramática puede apreciarse en la saga familiar de los Escamilla. El autor y gracioso Antonio de Escamilla transmitiría su especialidad dramática tanto a su hija Manuela de Escamilla – tercera dama desde prácticamente el inicio de su trayectoria hasta el año 1676–, como a su «nieta» Teresa de Robles, que se especializó en esta categoría desde 1683 hasta prácticamente el final de su trayectoria¹⁵². Un proceso similar puede apreciarse también en la biografía de la actriz María de San Miguel, una cómica que durante buena parte de su trayectoria ejercería la categoría de tercera dama quizás como herencia de su padre, el autor y segundo gracioso Manuel de San Miguel.

Tal y como se ha expresado anteriormente, la jerarquización de la compañía teatral no solo definía en parte el tipo de personaje que debía ejecutar cada intérprete, sino que también determinaba las tareas y los privilegios que cada actor tenía dentro de la agrupación. Con relación a ello, Cotarelo refleja cómo el primer galán y la primera dama de cada compañía debían además «designar anticipadamente las obras que habían de hacerse y dirigir los ensayos»; o cómo los terceros –que «para ellos eran los porrazos y desgarrones de traje»¹⁵³– solicitaban continuamente ayudas de costa a la Junta de teatros para reponer su vestuario. Así, según la categoría y actividades a desarrollar dentro de la compañía, cada comediante recibiría una remuneración a través de dos vías: el partido y la ración.

Mientras que el partido era una cantidad fija percibida durante toda la temporada teatral, la ración era una suma variable que se otorgaba a los comediantes solamente aquellos días que

¹⁴⁹ Este es el caso de la actriz Paula María de Rojas, tercera dama en la compañía de su cónyuge Juan de Cárdenas entre 1698 y 1701; o el de Francisca Vallejo la Palomina, primera en la del autor Antonio Palomino entre 1741 y 1744.

¹⁵⁰ Tal y como se puede comprobar en la trayectoria de la actriz Ana de Espinosa, quinta dama en la compañía de su madre Juana María de Ondarro entre 1712 y 1714.

¹⁵¹ SALVO, M. *La mujer en la práctica escénica...*, p. 280.

¹⁵² Según el estudio realizado por Buezo, Antonio de Escamilla heredaría esta especialidad, a su vez, del afamado Cosme Pérez. Véase BUEZO, Catalina. «Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVIII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y ‘autora’ de comedias», en Aurelia Ruiz Rola (coord.), *Teatro y poder. VI y VII Jornadas del Teatro*. Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-119.

¹⁵³ COTARELO Y MORI, E. *Actrices españolas en el siglo XVIII...*, p. 58-59.

actuasen. Según la categoría del intérprete, la ración recibida variaba, siendo habitualmente la cantidad percibida proporcional a la categoría desempeñada. Así, en la década de 1720, una primera dama podía llegar a cobrar hasta 15 reales de ración; mientras que las terceras, cuartas y quintas, solían obtener una ganancia de 2 a 4 reales según el personaje que interpretasen¹⁵⁴. Lo mismo ocurriría con los terceros galanes, barbas, graciosos y músicos, obteniendo en su mayoría de 2 a 4 reales diarios¹⁵⁵.

Además del salario fijo, las compañías también solían recibir propinas en la víspera de Navidad (que podía oscilar en torno a los 500 reales), el primer día de Pascua de Resurrección (alrededor de 240), en la octava del Corpus (750 reales), y el primer día del mes de septiembre (800). Estas gratificaciones eran producidas, tal y como expresaba el comisario de corrales Antonio Montero de Pineda en 1720, como compensación económica a un estilo que «han introducido los arrendadores sumamente perjudicial, y es que obligándose por la escritura que otorgan las compañías por el mes de septiembre a representar todos los días del año en ambos corrales sin limitación alguna he hallado que cada una de las dichas compañías se les da 500 reales la víspera de Navidad (que llaman los piñones)»¹⁵⁶.

Este reparto de ganancias se producía, tal y como apunta Álvarez Barrientos, una vez descontado el total de los gastos de tablado, es decir, del conjunto de elementos que hacían posible la representación escénica de una obra, que iban tanto de los propios carteles que anunciaban la producción, hasta el pago de la comedia y el atrezo¹⁵⁷. Conocemos, por ejemplo, cómo la representación de la obra *Santa Catalina* conllevaría para la compañía de Sabina Pascual en el año 1720 el gasto total de 136 ½ reales de vellón¹⁵⁸. Así, una vez abonada esta suma, los actores y demás miembros de la compañía pasaban a cobrar la cantidad acordada. En cambio, si la suma total de los gastos de tablado fuese mayor de lo esperado, la ración recibida por los integrantes de la agrupación podría verse alterada en relación con la cantidad restante.

La categoría de cada uno de los miembros de la compañía se fijaba antes del comienzo de la temporada teatral mediante un contrato o carta de poder firmado por el autor y por cada uno de los representantes. Además de especificar el puesto, fecha y nombre de los integrantes,

¹⁵⁴ Este fue el caso de la primera dama Sabina Pascual cuando representó en 1726-1727 para la compañía de Ignacio Cerqueira.

¹⁵⁵ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, pp. 137-138.

¹⁵⁶ OLMOS, Ángel Manuel. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 13*. Madrid, Edición Discantus More Hispano, 2020, p. 45.

¹⁵⁷ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «El arte escénico en el siglo XVIII», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español, II*. Madrid, Editorial Gredos, 2003, pp. 1489.

¹⁵⁸ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 48.

solía indicarse —en el caso de las actrices— el estado civil, es decir, si en el momento de la firma se encontraban solteras, casadas o viudas. En estos dos últimos casos, se especificaba el nombre completo del cónyuge, que habitualmente pertenecía también a la agrupación. Este contrato solo podría modificarse tanto si el autor como el comediante realizaban una petición expresa al Protector de teatros solicitando el cambio ambas partes. Por el contrario, una reforma extraoficial o unilateral podría ser perjudicial para el buen funcionamiento de la compañía.

Un ejemplo de este tipo de peticiones puede apreciarse en la temporada de 1728-1729, cuando el actor Bernabé López, en nombre de su mujer Josefa Sanz, escribe al Protector de teatros para pedir que su esposa pueda retirarse de la profesión. Una vez aceptada esta petición, la autora Juana de Orozco, en cuya compañía se encontraba la actriz-cantante, escribió al Protector declarando que sin Josefa Sanz la compañía no podía cumplir con sus obligaciones «por ser la susodicha una de las que componen el cuerpo de música, por cantar en ella tiples, y no haber quien pueda suplir su falta»¹⁵⁹. Además, la directora señalaba el grave perjuicio que esta petición unilateral supondría tanto para la compañía, como para el propio «Madrid en concederle semejante permiso, pues faltando este individuo no se puede ejecutar ninguna de las partes de que se compone la representación, pues todas están exornadas con música, y siendo esta incantable por falta de tiple se sigue el decaimiento de la diversión pública, y de este menoscabo de los referidos propio y compañía»¹⁶⁰.

Fijar la categoría de los actores y de las actrices con anticipación hacía que los intérpretes tomaran conciencia de su posición y jerarquía interna antes del comienzo de la temporada. En cambio, parece que no siempre fue fácil para los cómicos aceptar la categoría que se les asignaba, pues, a lo largo de toda esta primera mitad de siglo, se dispusieron toda una serie de peticiones y enfrentamientos con las autoridades en las que los actores se negaban a aceptar puestos que consideraban inferiores a su nivel profesional. Estos acontecimientos llevaron a que la Villa de Madrid tuviese que pagar en diversos casos un suplemento de partido a todos aquellos comediantes que estuviesen representando categorías inferiores a la valía que ellos tenían de sí mismos.

La importancia de esta jerarquía y valor interno hacía que los cambios de categoría dentro de la compañía fueran muy poco comunes. Al comprobar los listados de compañías teatrales a lo largo de las temporadas dirigidas por un mismo autor se puede apreciar esta estabilidad,

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 162

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 163.

sobre todo en los puestos de los primeros galanes, damas, graciosos, barbas y músicos; siendo más variables las categorías de vejete, sobresaliente, así como los últimos puestos de las damas y los galanes. Los cambios, ascensos y descensos en la formación de las compañías solían estar justificados por cuatro relevantes motivos: la edad, la experiencia, el rendimiento, y las relaciones familiares entre los comediantes.

Muchos hijos e hijas de la comedia comenzaron a representar a muy temprana edad haciendo papeles menores. Al entrar en la compañía, solían ocupar las categorías inferiores en el listado de damas y galanes. En cambio, a medida que crecían e iban aumentando sus habilidades interpretativas, pasaban a ascender y ocupar puestos más destacados dentro de la agrupación. Este fue el caso, por ejemplo, de la actriz-cantante Catalina Pacheco, que comenzó su andadura como octava dama de compañía, pasando a desempeñar en los siguientes años las categorías de tercera y cuarta dama de forma estable; o de Juana de Orozco, que pasa de ser en 1708 quinta dama de la compañía de Antonio Ruiz, a convertirse en 1728 en la primera dama y autora de su propia agrupación. Estos casos, a pesar de no ser los más habituales, son un claro ejemplo de cómo la experiencia y el desarrollo de las habilidades podían hacer que una intérprete ascendiera a lo largo de su trayectoria.

Este mismo fenómeno podía producirse, tal y como se ha señalado anteriormente, a la inversa. Comediantes que durante los años centrales de su trayectoria ocuparon altos puestos y que, con la edad, fueron descendiendo de categoría debido a que ya no contaban con los recursos y características necesarias para interpretar al personaje protagonista. Este fue el caso de la actriz Josefa de Cisneros, que pasaría de un puesto estable de segunda dama (de 1708 a 1718) a sobresaliente en los últimos años de su trayectoria profesional (de 1722 a 1726). En cambio, los ascensos no siempre se producían en la carrera artística de los comediantes. Este es el caso de actrices como Agustina Mosquera o Paula de Olmedo, que se mantendrían prácticamente durante toda su trayectoria en la categoría de sobresalientes; o el de la comedianta Antonia de Orozco, que entre los años 1748 y 1766 desarrolló únicamente los puestos de sexta, séptima, octava y novena dama, sin apreciarse un mayor ascenso a lo largo de su carrera.

Además de la figura del autor y de los comediantes, las compañías teatrales estaban compuestas por todo un conjunto de oficios auxiliares cuya labor era fundamental para hacer posible la realidad escénica. Entre estos cargos, que ocupaban los últimos puestos de los listados de las compañías, se encontraban los músicos, el apuntador, el cobrador, el guardarropa

y el tramoyista. Aunque habitualmente estos empleos auxiliares eran desempeñados por hombres, sí podemos apreciar una excepción en la temporada de 1717-1718, cuando la actriz María Esperanza ocupa el cargo de cobradora en la compañía de José de Prado, un oficio destinado habitualmente a actores menos experimentados que ejecutaban solamente lo que la *Genealogía* denomina como «papelillos»¹⁶¹.

A pesar de que, a juzgar por los listados de las compañías, pueda parecer que ocupaban categorías inferiores dentro de la agrupación, los músicos tenían una importancia esencial para hacer posible la realidad escénica, puesto que eran los que enseñaban las melodías a los comediantes, componían y acompañaban instrumentalmente las producciones teatrales¹⁶². Aunque el número total de músicos podía variar, la mayoría de las compañías estaban constituidas de 2 a 3 instrumentistas denominados como primer músico y segundo músico. Además, en ocasiones también se podía especificar el instrumento que tocaban, siendo habitualmente estos la guitarra, el arpa y, en el menor de los casos, el violón. Para ilustrar la labor compositiva de muchos de estos músicos, recogemos como ejemplo el caso de Salvador de Navas (segundo músico de las compañías de Chavarría, Prado y San Miguel desde 1710 hasta 1730), quien en 1720 recibe la suma de 120 reales de vellón por la composición de dos contradanzas, una para la loa y otra para el sainete, que acompañaban la obra *Las Amazonas de España*:

Líbrese a Salvador de Navas 120 reales de vellón por vía de ayuda de costa y por una vez por el trabajo que ha tenido de poner dos contradanzas en la comedia que se está ejecutando en el Real Coliseo del Buen Retiro¹⁶³.

El apuntador era, tal y como su nombre indica, la persona encargada de «advertir y apuntar a los comediantes lo que deben representar, decir, o hacer para que no yerren o suspendan la representación»¹⁶⁴. Esta actividad requería, por lo tanto, de unas capacidades intelectuales que le permitieran ayudar a remediar aquellos papeles que eran aprendidos quizás de una manera un tanto superficial. Por ello, la figura del apuntador resultaba esencial para el transcurso de la representación. La falta de ensayos, la memorización de los textos y la constante reposición y estreno de obras nuevas y pasadas provocaba que se escuchara dos veces

¹⁶¹ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 269.

¹⁶² Para ampliar esta información puede consultarse el capítulo «Componer comedias: músicos y compositores de compañía» que Soriano Santacruz aborda en su tesis doctoral: SORIANO SANTACRUZ, Antonio. *La música para comedias en el Madrid del siglo XVIII*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2022, pp. 131-151.

¹⁶³ LÓPEZ ALEMANY, I. y VAREY, J. E. *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724...*, p. 132.

¹⁶⁴ *Diccionario de Autoridades*, Tomo I, 1726.

la misma pieza: una vez recitada por el apuntador y, otra, por el comediante. El dramaturgo y crítico vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando describía en su obra *Discurso II sobre las tragedias españolas* (1735) de este modo las habituales intervenciones del apuntador en escena, así como la pérdida de la ilusión teatral que producía su presencia en la representación:

El apuntador, según se valen comúnmente de su auxilio nuestros actores, no solo evoca, y distrae al auditorio, precisándole oír recitado a dúo el poema, sino que hace ver, que es fingido cuanto escucha; pues no puede ser real, ni parecer verdadero, que en cosas graves y lastimosas hablen dos casi a un mismo tiempo una misma cosa; de lo que nace, que la continua evidencia de tanta irregularidad, no consiente quietud en la imaginación, para que cuaje (digámoslo así) el engaño teatral¹⁶⁵.

Además de su voz, parece que su figura también podía ser percibida de una forma un tanto evidente por el público, ya que este profesional solía situarse «de espaldas a los oyentes, y de cara a los actores, en un escotillón pequeño abierto en la mediación extrema del tablado, que se disfraza con un respaldo o nicho»¹⁶⁶. Asimismo, Montiano y Luyando señala cómo el objeto de este oficio fue muy distinto en sus orígenes respecto a lo que era en su teatro coetáneo, es decir, el teatro del siglo XVIII:

El nombre mismo de apuntador, correspondiente al de monitor de los latinos, indica, que este antiguo empleo, no es para expresar al pie de la letra cuanto se representa, sino para avisar, y sugerir la entonación, y la palabra, cuando se advierte que titubea el actor, y que necesita de aquel sufragio, para proseguir sin reparable pausa, o entera suspensión¹⁶⁷.

Por su parte, la figura del cobrador era la encargada de recaudar el dinero de las entradas de la representación teatral. A juzgar por un documento del año 1720, los cobradores, fueran hombres o mujeres¹⁶⁸, se situaban en el acceso al corral, cazuela o tertulia para recaudar la entrada que permitía acceder al espectáculo. Así, una vez que esta figura se situaba en la puerta, la compañía tenía la «obligación de seguir con la representación, con mucha o poca gente»¹⁶⁹. Además de recaudar el dinero del público, el cobrador debía controlar que ninguno de los asistentes entrase sin pagar su entrada, un problema que pareció ser bastante habitual y también el motivo por el cual los cobradores solían llevar coletos para su propia defensa personal. De

¹⁶⁵ MONTIANO Y LUYANDO, Agustín de. *Discurso II sobre las tragedias españolas*. Madrid, Imprenta del Mercurio, 1753, pp. 47-48.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 49-50.

¹⁶⁸ Como ya se ha indicado anteriormente, algunas mujeres desarrollaron este oficio a lo largo del siglo XVIII. En cambio, es probable que estas cobradoras solo se encargasen de recaudar las entradas de la cazuela, pues en una petición de las cobradoras Mariana Benito y Ángela de San Martín del año 1732 hacen mención solo a esta parte del corral de comedias. Véase SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 190.

¹⁶⁹ VAREY, John Earl; SHERGOLD, Norman Davis y DAVIS, Charles, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudios y documentos*. Londres, Tamesis, 1987, p. 22.

hecho, el dramaturgo Pedro Francisco Lanini ya daba cuenta de este problema en su *Baile de la entrada de la comedia* [1670], en el que los personajes del Arrendador, el Cobrador y el Alguacil, narraban esta casi ya consolidada tradición de intentar entrar de balde en la comedia:

Yo tengo el arrendamiento / del corral de las comedias, / donde la farsa de amor / sus afectos representan; / aquestos que entran de balde / casi me tienen por puertas, / pues, aunque arriendo sus gustos / la ganancia no me arriendan; / y así saber intento / por qué de balde / entran a divertirse / tantos amantes¹⁷⁰.

Por este y otros motivos, el oficio de cobrador parece haber sido uno de los más peligrosos del ámbito teatral de esta centuria. De hecho, la *Genealogía* da cuenta de cómo el cobrador Juan Sáez fue asesinado «en Zaragoza de una puñalada que le dieron estando cobrando en la compañía de Isabel de Castro»¹⁷¹. Asimismo, son continuas las peticiones de cobradores que exigen a la Villa de Madrid una subida de salario por los riesgos que a veces conllevaba el desempeño de su oficio.

Por otra parte, el empleo del guardarropa también era esencial para la representación y puesta en escena de las obras. Además de gestionar el vestuario de la compañía y ocuparse en ocasiones de la confección de los propios vestidos, el guardarropa debía encargarse también de todo el atrezzo necesario para poder llevar a cabo la representación. Gracias a una petición de ayuda de costa redactada por el guardarropa Manuel González en el año 1720 podemos apreciar de un modo más exhaustivo algunas de las numerosas tareas que implicaba este oficio:

Manuel González, guardarropa de la compañía de Juan Álvarez, dice que de orden de V.S. tuvo que repartir los vestidos a los individuos de las compañías para la fiesta de *Las Amazonas de Madrid*, y asimismo tuvo el encargo de encender las arañas, recoger la cera y entregarla, y estar siempre pronto a obedecer todo lo que se ha mandado¹⁷².

Por último, a medida que la puesta en escena va requiriendo mayor especialización, será necesaria la figura del tramoyista o maquinista dentro de la compañía. Esta categoría comienza a reflejarse en los listados de las agrupaciones de forma estable a partir del año 1751, cuando las compañías de Manuel Guerrero y José de Parra reflejan el nombre de los especialistas encargados de componer y fabricar las tramoyas. Andioc establece que, a pesar de que los dramaturgos procuraban describir con la mayor precisión posible los lugares de la acción, quien realmente tomaba las decisiones respecto a la puesta en escena era la figura del

¹⁷⁰ COTARELO Y MORI, Emilio, *Migajas del ingenio: colección rarísima de entremeses, bailes y loas*. Madrid, Impresión de la Revista de Archivos, 1908, pp. 35-36.

¹⁷¹ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 38.

¹⁷² LÓPEZ ALEMANY, I. y VAREY, J. E., *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724...*, p. 122.

tramoyista, tal y como se puede apreciar en las extensas facturas que los especialistas en este oficio presentaban a los directores una vez estaba lista la puesta en escena¹⁷³. Ellos eran los encargados también de decidir la iluminación, así como de elegir qué tipo de telón o pintura iba a acompañar a la representación. Además, tenían como tarea principal de accionar la maquinaria escénica que acompañaría la obra, totalmente imprescindible en géneros espectaculares como las comedias de magia o de santos.

Con la introducción, ampliación, reducción o salida de todas estas categorías profesionales, podemos comprobar cómo el número total de componentes de cada agrupación fue variando a lo largo de los años. Así, tal y como se recogía al comienzo de este apartado, cada compañía solía contar con un mínimo de 20 integrantes y un máximo de 30 ya en las décadas de 1750 y 1760. Por otra parte, cabe añadir cómo los listados de las compañías recogidos en los apéndices de este estudio representan un problema en sí mismos. Habitualmente, el reclutamiento de actores y actrices se producía en la época de Cuaresma y, es en este momento, cuando se redactaban las listas recogidas en este trabajo pues, tal y como establece Oehrlein, «tenían que estar elaboradas con antelación y entregadas en vistas a la posible contratación para la fiesta del Corpus»¹⁷⁴.

En cambio, este prematuro modo de hacer los listados conllevaba que, en muchas ocasiones, el resultado final no fuese exactamente el mismo que después iba a representar, pues podían sumarse nuevos cómicos o producirse diferentes bajas. Además, en muchos casos, los oficios auxiliares de apuntador, cobrador y guardarropa, no se mencionaban en los listados por no considerarse quizás como parte del elenco encargado de representar. Sea como fuere, a continuación, se dispone por décadas una media aritmética de los componentes que integraban una compañía, así como del número total de hombres y mujeres, desde 1660 hasta 1770¹⁷⁵:

Tabla 4: Media de componentes por compañía desde 1660 hasta 1770.

<i>Década</i>	\bar{x} <i>componentes</i>	\bar{x} <i>hombres</i>	\bar{x} <i>mujeres</i>
1660-1670	17,18	12	5,18
1670-1680	18,05	11,89	6,05
1680-1690	18,69	12,75	5,94
1690-1700	20,11	13,55	6,55

¹⁷³ ANDIOC, R., *Teatro y sociedad...*, p. 48.

¹⁷⁴ OEHRLEIN, J. *El actor en el teatro español...*, p. 71.

¹⁷⁵ Las cifras obtenidas son la media del recuento, año por año, de los componentes de las dos compañías que actuaban en Madrid, tal y como vienen dispuestas en el apéndice. Es decir, para obtener el resultado final de cada una de las décadas, hemos hecho el recuento de veinte compañías, dos por cada temporada teatral. Además, en el recuento de estas cifras, también están incluidos los oficios auxiliares de músicos, apuntadores, cobradores, guardarropas y tramoyistas.

1700-1710	20,08	13,31	6,77
1710-1720	21,35	14,55	6,85
1720-1730	21,59	14,53	7,06
1730-1740	22,31	14,95	7,19
1740-1750	24	15,72	8,26
1750-1760	26,87	17,78	8,57
1760-1770	27,62	20,25	8,56

Gracias a esta tabla, podemos comprobar cómo el número de componentes de las agrupaciones teatrales fue creciendo paulatinamente a lo largo de los años. En las décadas de 1710-1730 encontramos una cierta estabilidad en cuanto al número de integrantes en todos los años, conformándose cada compañía por 14-15 hombres y 6-8 mujeres. En cambio, estas cifras parecen superarse por completo a partir de la década de 1740, cuando los dos principales corrales de la ciudad sufrieron sendas renovaciones y en un momento en el que un mayor número de intérpretes y especializaciones teatrales eran necesarias para dar vida a escenografías y repertorios musico-teatrales cada vez más complejos y elaborados.

1.1.2. Las mujeres de la compañía

Mas no, suelta, bien mío, la armonía,
de ese nido de cisnes, y canarios,
que se cría en el cielo de tu gorja¹⁷⁶.

Mediante estos versos iniciales, el escritor salmantino Diego de Torres Villarroel defendía a la primera dama Francisca Vallejo, apodada la Palomina, de todos aquellos poetas que «no supieron alabar su gracia»¹⁷⁷. Además, en ellos, el autor equipara la belleza de la voz de la actriz con la del canto de los pájaros, una cualidad que probablemente determinaría en buena parte su trayectoria artística y su valor como profesional en el siglo XVIII. De hecho, el dominio o la ausencia de ciertas habilidades escénicas era uno de los principales factores que determinaba el puesto que una intérprete ocupaba, a lo largo de las temporadas, dentro de la compañía teatral.

Tal y como se ha expresado en el apartado precedente, las mujeres desempeñaban frecuentemente los puestos de damas, sobresalientes o supernumerarias dentro de la agrupación. Mientras que las categorías de los hombres estaban mucho más acotadas y

¹⁷⁶ TORRES VILLARROEL, D. *Juguete de Talía, entretenimientos del numen...* p. 65.

¹⁷⁷ *Ibid.*

definidas, las posiciones ocupadas por las actrices eran, en cuanto a su nomenclatura, mucho más ambiguas, ya que no se especificaban en ellas las características y las funciones que una intérprete debía desempeñar. En cambio, esto no siempre fue así. En efecto, el hispanista alemán Oehrlein afirma que, hasta el año 1658, en las listas de las compañías, en vez de nombrar la categoría específica de un actor, se señalaban las tareas y/o habilidades del intérprete a través de tres indicaciones muy generales: «representa», «canta» o «baila», un aspecto que desaparece casi por completo en la centuria que nos ocupa¹⁷⁸.

En cambio, y a pesar de que en la mayor parte de la terminología empleada en los listados de las compañías del siglo XVIII no se especifica si el puesto era de cantado y representado, o solo de representado, entendemos que la especialidad y las aptitudes de las intérpretes sí que se conocían extraoficialmente. De hecho, un documento del año 1712 relativo a la formación de compañías nos permite apreciar este aspecto. En él, el Protector de los hospitales de Madrid denunciaba la falta de representantes y de actrices dedicadas a la música en la capital y de cómo esta ausencia podría suponer el cierre de los corrales de comedias si no se volvía a incentivar de nuevo una actividad teatral por entonces mermada, entre otros aspectos, por factores como la guerra de sucesión:

Hallándose tan próxima la fiesta de la Pascua, en cuyo tiempo se han dispuesto siempre los festejos de las comedias para el público divertimento del pueblo, y que tengan este alivio, siendo hoy el único que tienen, se halla hoy Madrid y yo, como Protector de los hospitales, en el conflicto de no hallar persona que entre a arrendar este propio por la falta que hay en España de representantes y músicas, de suerte que faltará esta grande consignación a los hospitales, y al público este festejo, y se cerrarán los corrales¹⁷⁹.

Así, como respuesta a este documento, el 14 de marzo de ese mismo año, la Junta de arrendamiento de corrales y fiestas del Corpus solicitaban un listado en el que se reflejasen las habilidades de cada uno de los cómicos y, sobre todo de las cómicas, que se encontrasen tanto dentro como fuera de la capital. Finalmente, en la relación entregada, además de citar nombres tan aplaudidos como el de María de Navas o el de Antonio Ruiz, que se encontraban representando en Zaragoza, se especifica que, tanto Juana de Orozco (cuarta dama en ese año de la agrupación de Garcés) como Tomasa Manje, serían adecuadas para desempeñar la función de música de la compañía, probablemente respaldadas por su trayectoria precedente¹⁸⁰.

¹⁷⁸ OEHRLEIN, J. *El actor en el teatro español...*, pp. 77-79.

¹⁷⁹ VAREY, John Earl; SHERGOLD, Norman Davis y DAVIS, Charles, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719, Estudio y documentos*. Londres, Tamesis, 1986, p. 153.

¹⁸⁰ Para consultar la lista completa puede consultarse la siguiente obra: BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 275.

Este tipo de documentos evidencian no solo lo apreciadas que podían ser las habilidades musicales en una intérprete, sino también la falta de actrices-cantantes que en ocasiones hubo dentro de las compañías madrileñas. Una carencia que se mantendrá durante buena parte de la primera mitad de siglo, pero que será también el factor que posibilitará que nombres como el de Antonia de Fuentes, Francisca de Castro o Rita de Orozco, entre otros, fuesen reclamados año tras año para interpretar los roles más relevantes del teatro con música del momento en la capital.

Para comprender la importancia que todas estas intérpretes tenían en el desarrollo del espectáculo teatral, debemos antes conocer cuáles eran sus funciones concretas dentro de la empresa en la que trabajaban, es decir, dentro de la compañía. Como ya se ha indicado previamente, cada agrupación estaba sujeta a un preciso orden jerárquico que especificaba qué categoría iba asociada a la representación de un determinado papel. Así, la primera dama¹⁸¹, que dominaba el arte declamatorio junto a la segunda, formaba pareja habitualmente con el primer galán, del mismo modo que la segunda¹⁸² lo hacía –aunque en una escala profesional ligeramente inferior– con el segundo galán. La primera dama era la encargada de interpretar generalmente a la gran protagonista seria femenina, mientras que la segunda desempeñaría teóricamente el rol de coprotagonista, es decir, el segundo rol femenino serio más relevante de la obra. En cambio, tal y como se verá a continuación, en los géneros de teatro con música esto no siempre fue exactamente así, ya que las demandas musicales de las obras obligarían a que buena parte de los papeles principales fuesen interpretados por actrices-cantantes que ocupaban categorías menos elevadas dentro de la jerarquía de la compañía.

Por otra parte, la tercera y la cuarta dama formarían, por lo general, pareja con el tercer galán o el primer y segundo gracioso. De hecho, la tercera dama era la encargada de protagonizar, desde la centuria precedente, las piezas de teatro breve que se intercalaban entre los actos de las obras de mayor dimensión. Debido al alto protagonismo que la parte musical tenía en la mayor parte de estos géneros, las actrices seleccionadas debían desarrollar tanto habilidades para el canto, para el baile, como para la interpretación de instrumentos. Así, el

¹⁸¹ Afamadas primeras damas durante la primera parte de esta centuria fueron Sabina Pascual, María de Navas, Manuela de Torres, Petronila Jibaja, Juana de Orozco, Francisca Vallejo, Águeda de la Calle, Sebastiana Pereira y Francisca Muñoz.

¹⁸² Actrices que se mantuvieron de forma estable en este puesto fueron Josefa de Cisneros, Ana de Espinosa, Águeda Ondarro y María Antonia de Castro.

análisis de trayectorias de terceras damas como Manuela de Escamilla, Mariana de Borja¹⁸³, Paula María de Rojas o Teresa de Robles, muestran tanto una especialización en la interpretación de papeles cantados, como un alto grado de protagonismo en las piezas de teatro breve. Estas actrices, eran además el equivalente femenino del gracioso de la compañía, es decir, las graciosas. Así lo expresa la investigadora Catalina Buezo en relación con la mojiganga dramática del siglo XVII:

Si el gracioso de la comedia, normalmente criado del galán, le correspondía en el teatro breve la función de alcalde gracioso entremesil, la tercera dama por lo general era la encargada de los papeles musicales, con predominio de lo cantado y de lo bailado. En el género de la mojiganga dramática coincide el rol del alcalde gracioso con el del personaje que organiza las danzas y destaca por sus dotes musicales, por lo que lo más normal sería que, si este papel lo ejecutaba una mujer, lo hiciera la tercera dama de la comedia¹⁸⁴.

Por otra parte, Cotarelo ya señalaba esta correspondencia pues, «como es sabido, los primeros papeles en los entremeses, bailes, mojigangas, etc., eran propios del gracioso y de la graciosa»¹⁸⁵. Además, unas líneas antes de esta afirmación el mismo autor indica, con relación a una actriz, que se estipuló «que haría las terceras partes (las graciosas de la comedia)»¹⁸⁶. Esta apreciación también se señala explícitamente en un listado de la compañía de Pedro de la Rosa en 1655, donde se recoge que la actriz Manuela de Escamilla fue contratada específicamente para «representar las terceras damas de la graciosidad»¹⁸⁷.

Es decir, quizás debido a la naturaleza de las obras que tenían que interpretar, ya desde la centuria precedente se aúna en la categoría de tercera dama las cualidades de música y de graciosa. Una relación que se mantendrá durante toda la primera mitad del siglo XVIII, tal y como se puede apreciar en los perfiles artísticos de Rosa María Rodríguez, Beatriz Rodríguez, María de San Miguel, Isabel Vela o Rita de Orozco, entre otras. Estas cómicas, además de ejecutar a la pareja de graciosos, entre otros personajes, de las principales óperas y zarzuelas

¹⁸³ Consta que esta cómica, además de representar, cantar y bailar, fue una destacada arpista. De hecho, fue contratada para este cometido en las temporadas de 1654 y 1655 en la compañía de Diego Osorio que representaba en Madrid. En PÉREZ PASTOR, Cristóbal. «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Siglo XVII». *Bulletin hispanique*, 15-3 (1913), pp. 314.

¹⁸⁴ BUEZO, C. «Mujer y desgobierno en el teatro breve...», p. 113.

¹⁸⁵ COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, Madrid*, Bailly-Bailliére, 1911, p. CXXXIXb.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ DAVIS, Charles y VAREY, John Earl. *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y documentos*. Londres, Tamesis, 2003, pp. 408-409.

de la centuria, protagonizaron destacados momentos musicales en las obras que interpretaron¹⁸⁸.

La tercera dama era habitualmente la graciosa y protagonizaba generalmente las obras breves, y la cuarta, la música, aunque esta división no se mantuvo siempre de forma rígida, y entre las actrices que desarrollaron gran parte de su carrera como graciosas, encontramos un número muy elevado de músicas, que fueron, además, actrices de renombre¹⁸⁹.

Flórez Asensio describía de esta manera una de las principales diferencias entre la tercera y la cuarta dama de la compañía en el contexto de la segunda mitad del siglo XVII. Una diferencia casi imperceptible que también parece mantenerse en la centuria que nos ocupa. De hecho, es bastante habitual que las actrices especializadas en estas categorías ocupasen indistintamente ambos puestos a lo largo de su trayectoria. En cambio, era habitual que, por motivos de salario y de prestigio, la cuarta dama ambicionara con ocupar el puesto de tercera.

Sea como fuere, parece bastante evidente que, también durante la primera mitad del siglo XVIII, las terceras y las cuartas damas siguen ocupando los puestos principales de músicas de la compañía. Para ilustrar este caso con un ejemplo concreto, podemos apreciar cómo en 1729 la autora Juana de Orozco no quiere prescindir de la tercera dama de su compañía, Josefa Sanz, «por ser la susodicha una de las que componen el cuerpo de la música, por cantar en ella tiples, y no haber quien pueda suplir su falta»¹⁹⁰. En cambio, aunque los papeles dedicados específicamente a la música fueran el de tercera, cuarta y quinta dama, a medida que avanza la centuria y las obras demandan un mayor grado de complejidad musical e intervenciones cantadas, las funciones líricas también se extienden no solo hasta la sexta y séptima dama, sino también a las damas de representado, es decir, a la primera y a la segunda.

De hecho, este factor parece venir de atrás, pues ya en la *Genealogía* se señala el buen hacer musical de muchas otras comediantes de finales del siglo XVII que no siempre desempeñaron los puestos de tercera, cuarta y quinta dama. El autor de este volumen recoge, por ejemplo, que la segunda dama Luisa Romero fue una «celebrada música por los recitativos que cantó con primor»¹⁹¹, y que la actriz Luisa López, primera dama y autora, también gozó de éxito «por su representación y canto»¹⁹². En cambio, aunque esta extensión de los papeles cantados más allá de la tercera, cuarta y quinta dama ya se produjese en la centuria anterior,

¹⁸⁸ La relación entre las actrices-cantantes y la tipología interpretativa de graciosa en la primera mitad del siglo XVIII es tratada con mayor profundidad en el apartado «La graciosa. Más que una cuestión de género».

¹⁸⁹ FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 283.

¹⁹⁰ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C. *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 161.

¹⁹¹ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 470.

¹⁹² *Ibid.*, p. 499.

parece intensificarse durante el siglo XVIII debido, tal y como hemos señalado, a las cada vez más complejas demandas musicales.

Por poner un ejemplo concreto, en tres de las obras que José de Nebra compendría con Nicolás González Martínez en la década de 1740 como *Donde hay violencia, no hay culpa* (zarzuela, 1744), *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad*, y *Iphigenia en Tracia* (zarzuela, 1747) o *Antes que celos y amor la piedad llama al valor. Achilles en Troya* (ópera, 1747), los tres personajes protagonistas serios femeninos cantados de Lucrecia, Ifigenia y Briseida fueron interpretados por la segunda dama María Antonia de Castro. Otro caso ilustrativo fue que la conocida dama de representado Petronila Jibaja dio vida a las dos protagonistas femeninas Marsilia y Angélica de las óperas *Las amazonas de España* (1720) y *Angélica y Medoro* (1722) representadas en el ámbito del teatro cortesano.

No debemos olvidarnos aquí, por supuesto, de todas aquellas actrices que ocupaban el inestimable puesto de sobresaliente. El *Diccionario de Autoridades* define este término como «la persona, que está destinada para suplir la falta, o ausencia de otro: como en los papeles de las comedias»¹⁹³. En cambio, y a pesar de ser la de sustituir una de sus labores principales, esta descripción no refleja en absoluto todos los matices que esta categoría representaba en el siglo XVIII. De hecho, y sobre todo en las representaciones palaciegas y en los autos sacramentales, las actrices sobresalientes solían ser contratadas como refuerzo para la obra por las habilidades que poseían tanto para el canto como para el baile. Estas intérpretes eran, además, habitualmente cómicas especializadas y de alto nivel profesional, tal y como se puede apreciar en el estudio de la trayectoria artística de Paula de Olmedo recogido en este trabajo, una actriz que ocupó la categoría de sobresaliente durante prácticamente toda su trayectoria.

En cambio, esta categoría, que parece más o menos estable durante las primeras décadas de la centuria, sufre modificaciones a medida que avanza el siglo. Así, vemos como ya en la década de 1730, concretamente en 1738, se distingue en el listado de una compañía entre la sobresaliente de cantado, un puesto ocupado por Rita de Orozco, y la sobresaliente de representado, desempeñado por Juana de Orozco¹⁹⁴. De hecho, esta distinción podría coincidir con la descripción que Cotarelo hace de cada una de las dos hermanas, cuando afirma que «Juana cantaba bien, pero representaba mejor [...]. Rita, que no cedía en hermosura a su hermana mayor tenía mejor voz y era insuperable en los papeles de graciosa, que hizo muchos

¹⁹³ *Diccionario de Autoridades*, Tomo VI, 1739.

¹⁹⁴ Puede consultarse este listado en OLMOS, Á. M. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 13...* pp. 392-393.

años»¹⁹⁵. Lo mismo vuelve a suceder en la temporada de 1747, cuando Águeda de la Calle y Ana Guerrero ocupan respectivamente en la agrupación de Parra, los puestos de sobresaliente de representado y sobresaliente de cantado. Una medida que pudo servir como solución para cubrir las crecientes exigencias del repertorio musical, sin tener que alterar la composición tradicional de las compañías.

Aunque la diferenciación entre la sobresaliente de cantado y representado pueda parecer excluyente, en la práctica esta distinción no era siempre tan rígida. De hecho, las dos sobresalientes de representado citadas anteriormente, Juana de Orozco y Águeda de la Calle, interpretaron a lo largo de su trayectoria relevantes papeles cantados. Aspecto que indica que esta escisión era más bien circunstancial, acorde a una determinada temporada teatral, y que no determinaba en absoluto las capacidades musicales de las intérpretes.

Así pues, la manera más adecuada para tratar de comprender las funciones exactas de las mujeres de la compañía es analizar los repartos de obras concretas y comprobar qué categoría desarrollaba cada tipología de personaje dentro de la agrupación. Para realizar este estudio, el género que nos parece más acertado es el de la zarzuela, ya que su combinación de personajes hablados con personajes cantados nos permite distinguir qué actrices tendían a cantar y cuales no¹⁹⁶. Por ello, ofrecemos a continuación, como ejemplo, el reparto de dos zarzuelas representadas en dos décadas diferentes, con la finalidad de comprender mejor el papel de las mujeres dentro de la compañía.

Tabla 5: Reparto de las zarzuelas *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio* (1733) y *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Por conseguir la deidad entregarse al precipicio</i>				<i>Vendado es amor, no es ciego</i>			
<i>Personaje</i>	<i>Partes cantadas</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>	<i>Personaje</i>	<i>Partes cantadas</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>
Tetis	Sí	Juana de Orozco	1.ª dama	Eumene	Sí	M.ª A. de Castro	2.ª dama
Clorinda	No	Francisca Vallejo	2.ª dama	Brújula	Sí	Rosa M.ª Rodríguez	3.ª dama
Peleo	Sí	Rita de Orozco	3.ª dama	Venus	Sí	Catalina Pacheco	4.ª dama

¹⁹⁵ COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 68.

¹⁹⁶ Cabe señalar aquí que esta realidad es mucho más compleja de lo que a priori pueda parecer, ya que, que una actriz no cantase en determinadas obras o temporadas teatrales, no significa que no poseyera las habilidades para hacerlo. Nuestro único objetivo aquí es ofrecer un acercamiento genérico sobre cómo funcionaban las relaciones entre categoría y papel. No debemos olvidar que el perfil de cada actriz es único y complejo y debe ser estudiado de forma independiente y minuciosa para poder así comprenderlo. Que una cómica no cantase en los ejemplos que estamos citando, no significa que no lo hiciese durante otros momentos de su trayectoria.

Venus	Sí	Antonia Mejía	4. ^a dama	Diana	Sí	Isabel Camacho	5. ^a dama
Ninfa primera	Sí	M. ^a Luisa de Chaves	5. ^a dama	Anquises	Sí	Gertrudis Verdugo	6. ^a dama
Júpiter	Sí	Francisca de Castro	Sobresaliente de música	Selenia	No	¿?	¿?
Chispa y Gilote	Sí	Las hijas de Herrando ¹⁹⁷	¿?	Títiro	Sí	¿?	¿?
Ninfa segunda	Sí	Antonia Capa	¿?	Nicteo, barba	No	[Juan López]	[1. ^{er} barba]
Nereo	No	José Garcés	1. ^{er} galán	Lesbia	No	¿?	¿?
Fineo	No	Manuel Joaquín	2. ^{do} galán	Cintia	No	¿?	¿?
Tirso	Sí	Ignacio Cerqueira	1. ^{er} gracioso	Menandro	No	¿?	¿?

En el primer caso, a pesar de las breves intervenciones cantadas de Tirso (primer gracioso) y las ninfas (quinta dama), el protagonismo musical de esta obra reside, en primer lugar, en las diosas Júpiter (sobresaliente de música) y Venus (cuarta dama) y, en segundo lugar, en Peleo (tercera dama), Tetis (primera dama) y en los graciosos Chispa y Gilote (probablemente séptima y octava dama de la compañía). En el caso concreto de esta zarzuela, el único personaje femenino hablado fue el de la ninfa Clorinda (segunda dama), corroborando así parte de la hipótesis presentada al comienzo de este apartado. Por otra parte, en la obra *Vendado es amor, no es ciego*, la segunda dama sí interpreta uno de los principales papeles cantados, modificando por completo la estructura y la hipótesis del ejemplo anterior. A pesar de que desconocemos hasta la fecha el resto del reparto, probablemente la primera dama de la compañía, Petronila Jibaja, interpretaría los papeles hablados de Lesbia o Cintia, pues ya en la década de 1740 esta actriz no ejecutaba roles cantados.

Por otra parte, queremos destacar cómo durante la primera mitad del siglo XVIII era muy poco habitual encontrar junto al nombre de un actor la especificación de que cantase. La única excepción la supone, ya a partir de la década de 1760, el octavo galán de la compañía de María Ladvenant, Juan Manuel López, indicándose junto a su nombre en varias ocasiones la etiqueta de cantor. Si bien es cierto que actores-cantantes como Manuel Guerrero, Gaspar de Guzmán o Juan Plasencia, fueron de sobra conocidos en la interpretación de óperas, parece que tampoco en el caso de los hombres era necesario añadir estas especificaciones, pues estos

¹⁹⁷ Las actrices Antonia y Vicenta Herrando no se encuentran en los listados de la compañía de Orozco en la temporada de 1733-1734, pero solían ocupar los puestos de séptima y octava dama.

aspectos –si un cómico podía desarrollar papeles cantados o no– debían ser ya de sobra conocidos en el contexto teatral de manera extraoficial.

Como ya se ha resaltado anteriormente, cada puesto ocupado dentro de la jerarquía de la compañía iba relacionado con un determinado grado de prestigio y salario. Así, a finales de la primera mitad de la centuria, la primera dama podía cobrar –en concepto de partido- 30 reales diarios, la segunda y tercera, 24; la sobresaliente y la cuarta, 21; y el resto de las categorías alrededor de 18 reales¹⁹⁸. Probablemente los puestos más codiciados, también en cuanto a salario, pero, sobre todo, en cuanto a prestigio, fueran el de primera y tercera dama. Esto puede apreciarse en el estudio que Cotarelo desarrolla sobre María Ladvenant, donde podemos observar cómo la actriz valenciana, nombrada segunda dama en la agrupación de Gálvez en 1760, ambicionaba conseguir el puesto de tercera dama en 1761, aunque percibiera el mismo salario, y el de primera en las temporadas consecutivas¹⁹⁹.

A pesar de que las categorías puedan parecer un poco ambiguas en cuanto a la función que las actrices debían desempeñar, establecerlas es, en nuestra opinión, totalmente necesario. Gracias a esta distribución jerárquica, se regulaba y facilitaba la distribución de los papeles, al tiempo que se permitía a los cómicos especializarse en el cultivo de un personaje-tipo. Por otra parte, tal y como expresa Oehrlein en relación con la centuria precedente, «también a este esquematismo corresponde exactamente la producción de los poetas»²⁰⁰, es decir, los autores podían producir una obra atendiendo a esta jerarquía y creando en ella papeles específicos de damas, galanes y graciosos.

Aunque en la mayor parte de los libretos de este siglo no vienen indicados los nombres de los intérpretes que debían dar vida a los personajes, tal y como ocurría también en la realidad coetánea italiana²⁰¹, que se indique y señale la codificación de cada personaje, es decir, si era dama, galán o gracioso, nos ayuda a reconstruir y realizar hipótesis sobre los repartos originales de una obra. Para ilustrar este aspecto, hemos seleccionado la zarzuela *Milagro es hallar verdad* (1732), con texto de Cañizares y música de Corradini. Atendiendo a estas indicaciones y a los perfiles de las integrantes de la compañía de San Miguel en la temporada de 1732-

¹⁹⁸ COTARELO Y MORI, E., *Actrices españolas en el siglo XVIII...*, p. 59.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 54-62.

²⁰⁰ OEHRLEIN, J. *El actor en el teatro español...*, p. 84.

²⁰¹ DURANTE, Sergio. «Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione», *Antonio Vivaldi: teatro musicale e società*. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1982, p. 429.

17133, encargada de su interpretación, hemos realizado una posible reconstrucción del que pudo haber sido el reparto original en su estreno:

Tabla 6: Reparto de la zarzuela *Milagro es hallar verdad* (1732).

<i>Personaje</i>	<i>Partes cantadas</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>	<i>Autor compañía</i>
Claudia, dama	Sí	Petronila Jibaja	1. ^a dama	San Miguel
Porfiria, dama segunda	No	Juana de Inestrosa	2. ^a dama	San Miguel
Churumbela, graciosa	Sí	Isabel Vela	3. ^a dama	San Miguel
Tolondro, gracioso	Sí	María Antonia Labaña	4. ^a dama	San Miguel
Júpiter, dios	Sí	María Antonia de Chaves ²⁰²	5. ^a dama	San Miguel
Cibeles, diosa	Sí	Josefa López	6. ^a dama	San Miguel
Orelío, galán primero	No	Manuel de Castro	1. ^{er} galán	San Miguel
Arcadio, galán segundo	No	Damián de Castro	2. ^{do} galán	San Miguel
Neptuno, dios	Sí ²⁰³	¿?	¿?	San Miguel

Es posible que esta reconstrucción se acerque realmente al reparto que estrenó la zarzuela en 1732, ya que, en el dúo cantado por los graciosos Churumbela y Tolondro, este último personaje hace referencia específicamente a la actriz Isabel Vela (la tercera dama y graciosa de la compañía) y a su propia ambición –probablemente la de María Antonia de Labaña–, de ascender y ocupar el puesto de tercera dama:

TOLONDRRO: Ea, gazznate,
 tosamos, que, si vencemos,
 se las empato a Isabel,
 y a terceras damas entro.²⁰⁴

El estudio de estos repartos revela cómo, en mayor o en menor medida, todas las actrices debían cantar en determinados momentos de su trayectoria, a pesar de que en un principio no estuvieran especializadas en ello o no ocuparan el puesto de la compañía que tendencialmente se dedicaba a ello. Por lo tanto, podríamos afirmar que tanto el canto, como quizás el baile, debían pertenecer a las habilidades interpretativas esenciales de una intérprete, pues su versatilidad era un elemento necesario para adaptarse a los distintos tipos de repertorio que convivían en una sola temporada teatral. Por ello, puede parecer lógico que en las

²⁰² Es posible que esta actriz-cantante interpretase a este personaje o a Cibeles. En cambio, en nuestra opinión es más probable que hiciese de Júpiter porque tiene más intervenciones cantadas que la diosa.

²⁰³ Este personaje solamente canta un aria a 4, un dúo junto a Claudia y un cuatro, por lo que es posible que fuese interpretado por alguno de los dos graciosos de la compañía, es decir, por Francisco Rico o Juan Camacho.

²⁰⁴ CAÑIZARES, José de. *Zarzuela nueva intitulada Milagro es hallar verdad*. Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano, T/5582, 1732, ff. 18-19.

categorías de mujer de la compañía no se indique habitualmente las funciones que debían cumplir, porque se entendía que saber cantar era ya prácticamente una exigencia en el oficio de las actrices.

Por último y, para finalizar este apartado, cabe destacar cómo la voz de autores contemporáneos a las actrices-cantantes también es otro de los factores que nos ayudan a conocer y a corroborar ciertas habilidades dramáticas e interpretativas que las cómicas poseían. De nuevo, el ya citado Torres Villarroel expresa a través de un poema la belleza y las cualidades de la cuarta dama Antonia Mejía. Estos versos, además de describirnos los alcances y los atractivos de su voz, nos ayudan a ratificar y comprender por qué ocupó uno de los principales puestos de cantado de forma ininterrumpida durante prácticamente dos décadas.

[...] Tu voz han confundido con su bulla,
siendo tú la más blanda trompetilla,
que de Apolo en el órgano se halla:
siendo tu voz la que el sentido arrulla;
y la más suave, y dulce mantequilla,
con que, si llora Amor, Venus lo acalla²⁰⁵.

1.1.3. La incorporación oficial de la mujer a la escena teatral en España.

Aspectos legales y administrativos de un cuestionado oficio

El 18 de noviembre de 1587 el Consejo de Su Majestad, ubicado en Madrid, autorizaba a la compañía italiana *I Confidenti* a que sus actrices mujeres pudieran actuar en el Corral del Príncipe, con la condición «de que solo representasen las que estuvieran casadas con actores de su misma agrupación»²⁰⁶. Según esta resolución, las actrices italianas Angelica Alberghini Martinelli –esposa de Drusiano y cuñada del reconocido *arlecchino* Tristano Martinelli²⁰⁷–, Angela Salamona y Silvana Roncagli *la Franceschina*, serían las tres primeras actrices en representar de manera legal en España, pues no hemos encontrado hasta el momento ningún otro documento anterior mediante el que se hiciese oficial este acontecimiento. El decreto a

²⁰⁵ TORRES VILLARROEL, D. *Juguete de Talía, entretenimientos del numen...* p. 66.

²⁰⁶ SALVO, M. *La mujer en la práctica escénica...*, p. 48.

²⁰⁷ Estos tres actores –Angelica, Drusiano y Tristano Martinelli– estarían representando en París a comienzos de la década de 1580 y, muy probablemente, durante el año 1588 ya se encontrarían actuando en España, pues en una carta que Drusiano envía en agosto de ese año él mismo confirmaba que «staremo tutto quest'anno in Spagna». Recogido en GRAZIA PROFETI, María. «Las máscaras italianas, el personaje cómico y la enciclopedia del destinatario», en Luciano García Lorenzo (coord.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 28.

través del cual se solicitaba la incorporación de estas tres comediantes en escena, con fecha del 17 de noviembre de 1587, se dispone a continuación:

Muy Poderoso Señor: la compañía de los Confidentes italianos representantes dicen que para que con mayor voluntad puedan servir a Vuestra Alteza y que las comedias que traen para representar no se podrán hacer sin que las mujeres que en su compañía traen las representen, y porque demás de que en tener esta licencia no se recibe daño de nadie, antes mucho aumento de limosna para los pobres, suplique a Vuestra Alteza se les haga merced de les dar licencia para que representen las mujeres, que en ello recibirán gran merced.

Decreto: presenten recaudos bastantes ante uno de los Sres. alcaldes en como las mujeres que traen son casadas y andan con ellas sus maridos y trayendo declaración de cómo se declararon por tales se proveerá lo que piden que así me lo ha ordenado el Consejo. En Madrid el 17 de noviembre de 1587 años²⁰⁸.

El único requerimiento que se le pedía a estas intérpretes era que, tal y como se ha apuntado anteriormente, estuvieran casadas y que «anduviesen con ellas» sus maridos. Entendemos que este permiso se aplicaría también, por extensión, a todas las representantes españolas que cumpliesen las citadas condiciones, siendo por lo tanto esta la primera autorización que legalizaba el oficio de las actrices²⁰⁹. Así, una vez realizada la comprobación de que las tres cómicas italianas habían contraído matrimonio y estaban acompañadas de sus cónyuges, se añadieron a la licencia dos nuevos requisitos relacionados esta vez con el tipo de personajes que cada género podía representar –o no– en escena.

Dase licencia para que puedan representar Angela Salamona y Angel[ica] Martinelli, las cuales consta por certificación del Señor alcalde Bravo ser mujeres casadas y traer consigo sus maridos, con que, asimismo no puedan representar sino en hábito y vestido de mujer, no de hombre y con que de aquí adelante tampoco pueda representar ningún muchacho vestido como mujer. En Madrid a 18 de noviembre de 1587.

Si la Francesquina es la que yo vi en la posada del Sr. Cardenal no la tengo como muchacho y así podrá representar²¹⁰.

²⁰⁸ DAVIS, Charles y VAREY, John Earl. *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615*. Madrid, Támesis, 1997, p. 128.

²⁰⁹ De hecho, este decreto llevó a compañías españolas –como la de Alonso de Cisneros– a solicitar al teniente Corregidor de la Villa de Madrid un informe sobre esta autorización que sirviera como testimonio fehaciente del alzamiento de la prohibición. Véase FERRER VALLS, T. «La incorporación de la mujer a la empresa teatral...», p. 141.

²¹⁰ *Ibid.*

Este acontecimiento lleva a investigadoras como Ferrer Valls²¹¹ y Salvo²¹², entre otras²¹³, a señalar el año 1587 como la fecha en la que la mujer se incorpora legalmente a la escena como actriz en España, aunque su presencia en las tablas estuviese ya atestiguada con cierta anterioridad. Con este aplaudido decreto, con el que se intentaba velar tanto por la honorabilidad de las propias actrices, como por su derecho a representar, se derogaba la prohibición del 6 de junio de 1586 en la que se exigía a todos los autores de comedias que no trajesen en sus representaciones «para representar ningún personaje mujer ninguna, so pena de cinco años de destierro del reino y de cada 100.000 maravedís para la Cámara de su Majestad»²¹⁴.

La dureza de esta prohibición de 1586 tuvo como respuesta la publicación de un memorial con fecha del 20 de marzo de 1587, en el que catorce actrices –con María de la O y Mariana Vaca a la cabeza, por ser quizás las que contaban con mayor prestigio– reclamaban su necesidad de volver a representar por muy diversos motivos, que iban desde su difícil situación económica, hasta lo inmoral que supondría ver en escena a sus maridos tocando a hombres vestidos de mujeres. Uno de los aspectos a destacar de este documento es el tono moralista – pues sabían que las opiniones expresadas en su contra eran también de índole moral– con el que las actrices defienden su oficio, argumentando que su ausencia en los escenarios fomentaría las relaciones extraconyugales, incluso las de sus maridos con personas de su mismo género:

María de la O y Mariana Vaca, y otras doce compañeras, estantes en esta Corte, casadas con *autores* de comedias y otros representantes con quien ellas han usado el dicho oficio, por un memorial que dieron a S.M. dicen que por haberles prohibido que no representen padecen mucha necesidad, y las conciencias suyas y de sus maridos están en peligro por estar ausentes, y se ha dado causa a que para suplir su falta en las representaciones, los dichos maridos traen muchos muchachos de buen gesto, y los visten y tocan como mujeres, con mayor indecencia y más escándalo que ellas causaban, lo cual cesaría dándoles licencia para representar con dos condiciones, la una que cada uno representase en su género y figura, el hombre en hábito de hombre y la mujer en hábito de mujer, la segunda que en las compañías y representaciones de comedias no ande ni represente ninguna mujer soltera sino que tal sea casada y traiga consigo a su marido, y para que esto se cumpla, la justicia

²¹¹ *Ibid.*, pp. 141-142.

²¹² SALVO, M. *La mujer en la práctica escénica...*, p. 48.

²¹³ Sobre esta cuestión también ha tratado SANZ AYÁN, Carmen. «Las ‘autoras’ de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón», en José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer Cebriá (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 543-579.

²¹⁴ FLÓREZ ASENSIO, M. A. «Compañías de representantes...», pp. 178-179.

cuando diere licencia para representar haga averiguación de lo dicho. Suplican se haga como tienen dicho²¹⁵.

La importancia de este memorial reside, además, en que es el primer documento «conocido en que unas actrices toman la palabra, como profesionales y en primera persona, para reivindicar su derecho a permanecer en los escenarios solicitando el levantamiento de la prohibición impuesta en 1586»²¹⁶. A través de sus palabras se puede apreciar también la consciencia que tenían de su propio oficio y de lo imprescindibles que eran para el adecuado desarrollo de la práctica teatral. Aunque este memorial no tuvo un efecto inmediato, pues habría que esperar hasta el mes de noviembre para el levantamiento de la prohibición, sus palabras sí que debieron ser tenidas en cuenta en el decreto de alzamiento otorgado a la compañía italiana, pues en él se recogen exactamente las mismas exigencias (prohibir el travestismo en escena) y condiciones (que todas las actrices estuviesen casadas) que en el memorial presentado por las catorce intérpretes.

«Mandamos que lo que cerca de los trajes está prohibido y mandado...se entienda asimismo con los comediantes, hombres y mujeres, músicos y las demás personas»²¹⁷. Este breve fragmento de una ley del 9 de marzo de 1534, relativa a una pragmática de trajes, es uno de los primeros documentos en los que se evidencia la presencia de la mujer en la actividad teatral. Por ello, aunque consideremos el año 1587 como la fecha en la que era lícito que las mujeres representasen, su presencia en los escenarios ya era habitual –como mínimo– desde la década de 1530. Además, es también de sobra conocida la presencia de la famosa actriz italiana Barbara Flaminia, que actuaba en la compañía de Zan Ganassa, en la década de 1570 en España²¹⁸, lo que indica que la presencia de la mujer en escena fue habitual durante prácticamente todo el siglo XVI, aunque no siempre estuviese legalizada.

De hecho, tanto en 1596 como en 1598, volvieron a aprobarse nuevas prohibiciones que negaban a las actrices el derecho a representar²¹⁹. En cambio, en el año 1600, el Consejo de Su Majestad emite una segunda resolución –ampliando la de 1587– en la que se dictaba la posibilidad de que las actrices pudiesen representar «andando en las compañías de comedias

²¹⁵ Recogido en SALVO, M. *La mujer en la práctica escénica...*, p. 51.

²¹⁶ FERRER VALLS, T. «La incorporación de la mujer a la empresa teatral...», p. 142.

²¹⁷ ROMERA NAVARRO, Miguel. «Las disfrazadas de varón en la comedia». *Hispanic Review*, 4 (1934), p. 269.

²¹⁸ Para ampliar esta información véase: VALLE OJEDA CALVO, María del. «El arte de representar de una actriz profesional del quinientos», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 2000, pp. 237-254.

²¹⁹ Véase COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, RABM, 1904 [Ed. fac. con estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García, Granada, Universidad, 1997], pp. 163-164 y 620-621.

con sus maridos o padres, como antes de ahora está ordenado, y no de otra manera»²²⁰. Esta ampliación, que será en cierto sentido el caso de algunas actrices tratadas en este estudio, como Teresa de Robles, permitía que las intérpretes entrasen desde muy temprana edad a la compañía, tuteladas por sus padres o familiares.

Ambos decretos, tanto el de 1587 como el de 1600, nos permiten comprobar cómo teóricamente en estas primeras décadas de legalización, la representación femenina dependería de una figura masculina encargada tanto de asegurar su honorabilidad, como de firmar los contratos. Aunque estas condiciones pueden parecer limitantes no impidieron, sin embargo, que la presencia de las actrices fuera cada vez mayor en las compañías. De hecho, el hispanista inglés Davis apunta que hasta 1590 lo habitual era que hubiese una sola intérprete por compañía, mientras que a comienzos del siglo XVII lo más común era la presencia de entre tres a cuatro cómicas por agrupación, llegando a cinco o seis en la década de 1630²²¹. En cambio, para encontrar autoras de título, debemos esperar hasta la segunda mitad del siglo XVII.

La apertura de los primeros espacios estables de representación en la década de 1580 – y su lucrativa acogida– fue, de hecho, uno de los factores que potenció la presencia cada vez mayor de las actrices en escena, así como la necesidad de controlar su profesión. Sin duda, esta presencia se incrementó tras la incorporación en diversas obras de Lope de Vega, como *El anzuelo de Fenisa* (1617), del recurso teatral de la mujer vestida de hombre²²². Un recurso que brindaba a la actriz la posibilidad de poder actuar con una libertad de movimiento social y culturalmente atribuida al género masculino y que ampliaba, al mismo tiempo, la tipología de personajes que las cómicas podían representar.

El público que asistía al teatro comienza, por lo tanto, a habituarse a los momentos escénicos en los que el travestismo de una actriz formaba parte de la acción de la obra. De hecho, este aspecto se refleja en las conocidas palabras que Lope de Vega recogía en su ensayo *Arte nuevo*, donde afirmaba que «las damas no desdigan de su nombre; y si mudaren traje, sea

²²⁰ *Ibid.*, p. 164a.

²²¹ DAVIS, Charles. «¿Cuántos actores había en el Siglo de Oro? Hacia un análisis numérico del *Diccionario de actores del teatro clásico español*», en *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 4-5 (1997-1998), p. 76.

²²² Para ampliar esta información véase: ARANA CABALLERO, Rocío. «La mujer oculta: el disfraz masculino en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, y *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega», en *Mujeres, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación de Semiótica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 133-141.

de modo / que pueda personarse, porque suele / el disfraz varonil agrandar mucho»²²³. Con la afirmación de «sea modo que pueda personarse» el dramaturgo expresa, en cierto sentido, lo necesario que era este recurso para el desarrollo de la acción. Además, tal y como afirma González, que los seguidores de Lope también incluyesen el motivo de sacar a una mujer a escena vestida de hombre, incluso en sus obras principales, es un indicativo del éxito que este recurso tendría y de lo habituado que estaría el público a este tipo de situaciones escénicas²²⁴. Podríamos decir que esta escuela lopesca ayudó a allanar un terreno teatral en el que la mujer podría interpretar y, más adelante, cantar, papeles masculinos, pues empezó a asentarse desde muy pronto una práctica que lo hizo posible.

De hecho, aunque ligeramente alejado cronológicamente del período que venimos tratando, resulta significativo que en el estreno de la ópera *Celos aun del aire matan* (1660) de Calderón e Hidalgo, casi todos los personajes masculinos (Céfalo, Eróstrato y Clarín), a excepción del coro de zagales y del gracioso Rústico, fuesen interpretados por actrices-cantantes²²⁵. Es decir, por intérpretes que se travestían en el escenario y que, tal y como afirma Cotarelo, ya «eran famosas cantoras y partes principales de este arte durante muchos años en sus respectivas compañías»²²⁶.

En cambio, a pesar de que el oficio teatral era ampliamente endogámico, resulta complejo que todas estas «famosas cantoras y partes principales» de las compañías tuvieran que estar siempre ligadas a una figura masculina –marido, padre, abuelo o hermano– también dedicada al arte actoral. Parece bastante probable que la finalidad de estas cláusulas fuese evitar legalmente la presencia de actrices solteras en las compañías para dotar así de una honradez a la agrupación que sin duda beneficiaba al gremio de actores. Cumplir esta condición podría ayudar a dar prestigio a su oficio y mitigar la mala reputación que pesaba sobre la vida de los cómicos. Sin embargo, aunque la tendencia era que la mayoría de estas intérpretes sí estuvieran vinculadas a la figura de un familiar-intérprete, ya contamos en el siglo XVII con varios ejemplos de actrices mayores de edad y solteras formando parte de las compañías²²⁷.

²²³ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra, 2006, vv. 280-283.

²²⁴ GONZÁLEZ, Lola. «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión de tópico a la luz de la práctica escénica», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra, VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja, 2002), vol. 1, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2004, p. 905.

²²⁵ Este papel fue interpretado en su estreno por el celebrado Antonio de Escamilla.

²²⁶ COTARELO Y MORI, E. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico...*, p. 55.

²²⁷ FERRER VALLS, T. «La incorporación de la mujer a la empresa teatral...», p. 143.

La situación parece acrecentarse en el siglo XVIII, pues los perfiles de intérpretes que acceden al oficio teatral sin la necesidad de mostrar inicialmente parentesco con alguna figura masculina aumentan. Este es el caso, por ejemplo, de Antonia Mejía, que desde 1720 hasta 1722 aparece en los listados como soltera, hasta su casamiento con el actor Juan Quirante; de la quinta dama Josefa López, soltera y sin ningún parentesco identificado desde 1720 hasta 1731; o de Rosa María Rodríguez, cuyo casi desconocido cónyuge no aparecerá indicado en ningún listado de compañía durante toda su carrera. Por ello, la falta de parentesco inicial de estas cómicas con hombres pertenecientes al gremio nos indica que probablemente su entrada al oficio se produjo por sus propias aptitudes o por la voluntad de aprender el oficio y no por un acceso o «herencia familiar».

Entendemos que cuando la Junta de teatros autoriza las listas de compañías enviadas por los autores de comedias – donde se indicaba, en muchos casos, previamente o a *posteriori* qué actrices eran solteras²²⁸–, es el momento en el que se hace oficial que estas intérpretes puedan representar legalmente sin la necesidad de estar casadas o acompañadas. A pesar de que, gracias a un censo del año 1787, sabemos que el 80% de las mujeres de entre 25-40 años estaban casadas²²⁹, no debemos olvidar que existía un porcentaje de mujeres solteras en Madrid que afrontaban de una forma solitaria su existencia y que nos muestran una vía alternativa al concepto de familia-tipo²³⁰. Por ello, no es de extrañar que estos casos se diesen en el ámbito teatral, aunque no fuese en absoluto el fenómeno más común.

Por otra parte, sí era bastante habitual en la primera mitad de esta centuria el caso de cómicas que, a pesar de no estar casadas, pertenecían a la misma compañía que alguno de sus familiares. Perfiles como los de las actrices Águeda de la Calle o Rita de Orozco, hermanas respectivamente de los actores Dionisio de la Calle y Matías de Orozco, evidencian cómo la figura de un familiar también podría brindar esta buscada honorabilidad en los primeros años de carrera. Además, esta presencia masculina parece necesaria cuando la actriz que ingresaba en la compañía era menor de edad. Uno de los casos más conocidos al respecto es quizás el de Teresa de Robles, tutelada desde sus comienzos por su abuelo materno Antonio de Escamilla, con quien también aprendería el oficio de graciosa. Cuando esto sucedía, el control sobre el

²²⁸ Véanse, por ejemplo, los listados de compañía desde 1719 hasta 1733, cuando los cargos de Protector de teatros fueron desempeñados por Juan Ramírez de Baquedano (1719-1724) y Pascual de Villacampa y Pueyo (1724-1735).

²²⁹ SARASÚA, Carmen. «El siglo de la Ilustración», en Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser (eds.), *Historia de las mujeres una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 609.

²³⁰ ORTEGA LÓPEZ, Margarita. «Vida y afectos en la familia trabajadora madrileña del siglo XVIII», en *Arenal*, 13/1 (2006), p. 63.

modo de representar de estas jóvenes actrices parecía endurecerse todavía más, tal y como se desprende de la documentación redactada cuando Catalina Pacheco, «menor en días», tenía que salir a representar con una mascarilla y vestida de hombre²³¹.

Tal y como se puede apreciar en los listados de las compañías recogidos al final de este trabajo, que se añadiera al lado del nombre de las actrices el calificativo de «casada con», «mujer de», «viuda de» o «hermana de», es un indicativo de la importancia que se le daba a esta relación a la hora de formar las agrupaciones teatrales. Además, parece probable que la indicación de «soltera» fuese un tipo de recordatorio para los protectores de teatro, para así aludir a que la conducta de estas intérpretes debía ser controlada. De hecho, aunque casos como los de Antonia Mejía o Josefa López reflejen que este vínculo no era necesario para acceder al oficio sí sería conveniente y, tal y como expresa Álvarez Barrientos, «a la larga obligatorio»²³² para que las actrices evitasen rumores –aunque no siempre tuvieran éxito en esta tarea– y pudieran garantizarse así un respeto y legitimar su profesión.

No debemos olvidar, además, la importancia que la familia tiene en la Edad Moderna como institución capaz de preservar y transmitir el orden social. Por lo tanto, no es de extrañar que esta institución también fuese necesaria para el control del oficio teatral, pues a partir de ella se crea toda una red de lazos de sangre, de conexiones profesionales y de escuelas extraoficiales en las que se transmitía el oficio de generación en generación. De hecho, Ortega López define el concepto de familia en el siglo XVIII como «una célula de convivencia con una estructura jerarquizada que establecía papeles definidos a cada uno de los cónyuges: representatividad, protección y autoridad del cabeza de familia y en el caso femenino su función sexual-reproductiva, el trabajo asistencial y su disponibilidad para el trabajo doméstico y el de la casa»²³³. En cambio, esta definición parece alejarse de la realidad diaria de muchas intérpretes, mostrando en numerosos casos una independencia casi total de la figura de un marido que en ocasiones ejercía prácticamente solo como figurante²³⁴.

Sin embargo, la endogamia parece haber sido una característica inherente al oficio teatral de los siglos XVII y primera mitad del XVIII, una práctica que probablemente limitaba el acceso a unos y, se lo facilitaba a otros, donde el arte teatral se transmitía de padres a hijos

²³¹ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 65.

²³² ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. Prólogo a la obra de COTARELO Y MORI, E. *Actrices españolas en el siglo XVIII...*, p. 32.

²³³ ORTEGA LÓPEZ, M. «Vida y afectos en la familia trabajadora...», p. 76.

²³⁴ Este fue el caso de Petronila Jibaja, quien en el año 1738 protesta, por iniciativa propia, por el papel que le habían asignado en su compañía. Véase VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 288.

siguiendo un comportamiento similar al comportamiento gremial. Bec señala que en el intervalo de 1700 a 1760 coincidieron alrededor de 35 familias de actores (como la familia Castro, Vallejo, San Miguel, Cerqueira, Parra, Pacheco, Hidalgo, entre otras) en Madrid dedicadas al teatro²³⁵. De hecho, cabe señalar que todas las actrices que llegaron a ser autoras en algún momento de su carrera –y que no heredaron esta labor directamente de su marido– provenían de un sólido clan teatral, que les brindó el apoyo necesario para poder desempeñar esta ocupación.

Aunque alejada del aspecto legal, otra tendencia que también se produjo dentro de las compañías fue la contratación, año tras año, de la misma pareja o trío de hermanas. Esta tendencia, aunque ya se puede constatar en la centuria anterior con la figura de las Tenientas²³⁶, se produce sobre todo en las décadas de 1720 a 1740, donde encontramos actuando y cantando juntas a las hermanas Gertrudis e Isabel Cerqueira, Antonia y Vicenta Herrando, Juana y Rita de Orozco, o Francisca y María Antonia de Castro, entre otras.

No obstante, a pesar de todos los recursos que ayudaron a hacer más lícita la profesión de las actrices, siguieron existiendo inconvenientes, prohibiciones y opiniones vertidas en contra de las cómicas que no hicieron más que dificultar el desempeño de este cuestionado oficio. Por citar unos ejemplos, escritores como el franciscano Antonio de Arbiol describe en su obra *Estragos de la lujuria* (1777) a la comedianta como una mujer manipuladora y sexualmente expuesta²³⁷. Además, para autores como Laurencio Manco de Olivares, el matrimonio constituye un instrumento de control social para unas mujeres «que fueron siempre, por su flaqueza, fuente de todas las desgracias»²³⁸. Por lo tanto, entendemos que todas las actrices que ingresaban en las compañías como solteras estarían, a ojos de este y de otros autores, desprovistas de este supuesto orden que brindaba el matrimonio.

En otras ocasiones, eran las propias entidades las que despreciaban la figura del gremio de actores y, por lo tanto, también la de nuestras actrices. Concretamente, en el año 1720 el comisario de corrales Antonio Montero declaraba en un informe que los comediantes no cumplían con las obligaciones que firmaban y, además, «como cada uno tiene su partido, su plaza, su razón diaria y los 110 reales diarios que Madrid les da de ayuda de costa, siempre

²³⁵ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 49.

²³⁶ Las Tenientas fue el nombre artístico dado a las actrices Ana, Micaela y Feliciano de Andrade, denominadas así por ser hermanas del teniente cura de la iglesia de la Magdalena de Toledo. Véase SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E., *Genealogía...*, p. 419.

²³⁷ CORATELO Y MORI, E. *Bibliografía de las controversias...*, p. 61a.

²³⁸ PÉREZ CANTÓ, Pilar. «La sociedad patriarcal en el discurso ilustrado», en Francisco Javier Lorenzo Pinar (coord.), *La familia en la historia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, p. 6.

están bien y nunca quieren trabajar»²³⁹. Asimismo, este comisario también hace alusión al abuso que las compañías hacían de la endogamia afirmando que era habitual introducir en las agrupaciones «uno, dos o tres sobresalientes, y esto no es muchas veces por ser muy precisos sino por introducir a sus hijos o parientes, porque estos llevan cada día 15 reales, aunque no digan versos, solo por salir allí»²⁴⁰. Por ello, son especialmente destacables aquellos casos de intérpretes que entraron en el ámbito teatral sin ningún contacto previo, pues entendemos que es aquí donde podemos hablar de forma genuina de aptitudes artísticas. Esto no significa, por supuesto, que las hijas de la comedia no tuviesen estas habilidades y este temperamento artístico, sino que su forma de acceder a este oficio fue muy distinta.

Otro caso completamente anecdótico, pero que representa la consideración social de las cómicas, se produce cuando en el año 1728 obligan a la actriz Josefa Sanz a retirarse de las tablas como condición para que su marido fuese admitido en la Facultad de Medicina. A pesar de la oposición de la autora Juana de Orozco, la actriz acaba retirándose del oficio por ser moralmente incompatible con la profesión y el supuesto estilo de vida que ahora iba a comenzar su esposo Bernabé Álvarez, hijo también de cómicos²⁴¹. Por último, no debemos olvidar aquí a las mujeres de las compañías de títeres que actuaban durante el periodo de Cuaresma, cuando las compañías de representantes tenían prohibido hacerlo²⁴². Sobre ellas también se ejerció un férreo control sobre su conducta escénica, sobre todo acerca de los trajes que empleaban las volatineras que actuaban sobre la cuerda floja, llegando en ocasiones a prohibir que ejecutasen esta práctica, así como sus diversos «juegos de manos», por lo indecoroso que podía resultar para el público.

A pesar de todos estos ejemplos concretos, el siglo XVIII es, tal y como se puede apreciar a lo largo de este estudio, el momento en el que los prejuicios hacia los actores parecen atenuarse cada vez más y el momento en el que su oficio va ganando más respeto y aceptación. Si bien es cierto que la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena ya venía desde el siglo XVII luchando por los intereses de los cómicos y por la mejora de su imagen social, uno de los aspectos que ayudaron a mejorar el grado de licitud de la profesión actoral fue el asentamiento de la dinastía borbónica a comienzos de la centuria. La llegada al trono de Felipe V supuso la introducción de elementos extranjeros que se establecieron –y ampliaron los horizontes– en el

²³⁹ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 88.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 91.

²⁴¹ Para ampliar esta información puede consultarse el apartado dedicado a Juana de Orozco.

²⁴² Para ampliar estos aspectos véase VAREY, John Earl. *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de occidente, 1957.

pensamiento y en las corrientes culturales del momento, favoreciendo, entre otros aspectos, factores como la circulación de compositores, cantantes y músicos, que ayudaron a favorecer un fructífero intercambio cultural.

Otro de los aspectos que pudo contribuir al grado de aceptación de las cómicas fue el hecho de que su modo de vida era, gracias a estar representando en Madrid, cada vez menos nómada. A pesar de que la itinerancia a la que estaban sometidas algunas compañías siguió existiendo –sobre todo en las compañías de provincia y en las de la legua, aunque estas ya prácticamente habían desaparecido–, lo cierto es que muchas actrices-cantantes de esta centuria pudieron concentrar su trayectoria casi exclusivamente en Madrid, pues el negocio teatral de la capital les brindaba esta posibilidad. Este aspecto puede apreciarse en los perfiles de Teresa de Robles, que desde que abandona Valencia en 1683 no consta que vuelva a desplazarse para presentar, o de Rosa María Rodríguez y Francisca de Castro, de las que solo se conoce una breve estancia en Lisboa desde 1727 hasta 1729.

Leza define el teatro del siglo XVIII como «una encrucijada de intereses económicos, morales-educativos e ideológicos representativos», que se va a ir intensificando con el paso de las décadas²⁴³. De hecho, autores ilustrados como Leandro Fernández de Moratín, van a considerar el teatro como una herramienta capaz de educar e instruir a una sociedad todavía sujeta a los principios del Antiguo Régimen. Si el actor del Siglo de Oro debía tener donaire, buena voz, esbelta figura, así como una «memoria prodigiosa»²⁴⁴; el cómico de la segunda mitad del XVIII debía estar instruido, según reformadores como Jovellanos o el ya nombrado Moratín, en materias como dicción, lengua, geografía, declamación, esgrima, canto o baile, para posibilitar así una mimetización con el personaje a representar. Tal y como expresa Álvarez Barrientos, estos planes de reforma llevarán durante la segunda mitad de la centuria a la creación de escuelas de interpretación como la de Pablo de Olavide en Sevilla (fundada en 1768) o las clases que a partir de 1771 impartió el maestro francés Pierre Louis Reynaud en los Reales Sitios, aunque su funcionamiento no fuese el inicialmente deseado²⁴⁵. En cambio, habría que esperar hasta la fundación en el año 1830 del Real Conservatorio de Música de María Cristina, donde se atendería a la enseñanza de canto y música; y ya en 1831, de la Escuela de

²⁴³ LEZA, José Máximo. «El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral», en Leza Cruz, J. M. (ed.), *La música en el siglo XVIII. Vol. 4. Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 193.

²⁴⁴ Todos estos aspectos se recogen en el artículo de ROZAS, Juan Manuel. «Sobre la técnica del actor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos*, III, 1980, pp. 191-202.

²⁴⁵ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad», *Revista de literatura*, 50/100 (1988), pp. 457-458.

Declamación, para realzar «el decoro que a partir de entonces tendría la ‘noble’ profesión cómica, apoyada y protegida por los reyes»²⁴⁶.

Para finalizar, nos preguntamos si existían diferencias en cuanto a la licitud de las actrices que cantaban e interpretaban, respecto a las que solo actuaban. Aunque resulta difícil saber hasta qué punto había diferencia entre ambos aspectos, sí son muchos los escritores (como Luzán, Eximeno o Torres Villarroel) que conciben la música teatral, en palabras de Rodríguez de la Flor, como una especie de fuerza dionisiaca, que otorga al oído un placer que hace que se disocie «de alguna manera de la pedagogía y la honestidad que se desea practicar en el teatro»²⁴⁷. Por ello, no resultaría extraño que los actores y las actrices que cantaban fuesen los agentes y, por lo tanto, los culpables de causar esta embriaguez que la palabra sola no podía causar. En cambio, no debemos olvidar que las dedicatorias en forma de romances y odas – incluso fúnebres– que se conservan, indican el alto grado de estima social y artística del que algunas de estas actrices-cantantes gozarían.

1.1.4. Vestidas para la comedia: pragmáticas, realidad escénica y apariencia

«El cabello con mil lazos marañado, el cuello a compás anivelado, el vestido muy compuesto, la banda recamada, la basquiña corta, la media que salta al ojo, el zapato bordado y las chinelas de plata»²⁴⁸. Así describía el padre Ferrer en el año 1613 el atuendo de una actriz en su *Tratado de las comedias*. El adorno de su pelo, la esbeltez del cuello, la basquiña corta – probablemente confeccionada con la medida adecuada para permitir que la intérprete bailase– y los materiales con los que estaba elaborado su calzado, eran algunos de los elementos que suponemos que interesaban no solo a este clérigo, sino a buena parte del público que asistía a la fiesta teatral.

La indumentaria cumplía, entre otras muchas funciones, la de informar al espectador acerca de la condición de un personaje, delimitar el tiempo y el lugar en el que se desarrollaba la acción y adelantar, en determinados casos, un acontecimiento de la trama al público. Vemos

²⁴⁶ ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *El actor borbónico...*, p. 346.

²⁴⁷ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. «El canto catártico: el teatro músico como utopía de la obra de arte total en la ilustración española», en Rainer Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel, Reichenberger, 1996, p. 26.

²⁴⁸ FERRER, Juan. *Tratado de las comedias en el cual se declara si son lícitas*. Barcelona, Jerónimo Morgant, 1618, p. 44.

por ejemplo cómo en la segunda parte de *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina* (1740) de José de Cañizares, el personaje de Marta –probablemente interpretado por Petronila Jibaja²⁴⁹– anticipaba su inminente muerte al aparecer vestida de luto en escena²⁵⁰. Asimismo, que los cambios de indumentaria formasen parte del argumento de la obra, cumplía ya de por sí una función dramática, además de suponer un atractivo para el espectador²⁵¹.

En cambio, este temor a la exhibición del cuerpo de los actores en las representaciones, sobre todo si las que se quitaban sus prendas eran las comediantes, propició toda una serie de documentos destinados a frenar o, al menos denunciar, estas prácticas. Una de estas críticas puede apreciarse en el breve impreso *Responde don Armengol a Antonio de Zamora y a José de Cañizares* redactado tras la representación de la ópera *Angélica y Medoro* en el año 1722. En él, su desconocido autor expresa lo inmoral que supondría contemplar el vestido con el que actuaba el personaje de Júpiter –representado en su estreno por la actriz-cantante Luisa de Urrieta–, pues, según indica este escritor, sale a escena prácticamente del mismo modo que un niño recién nacido, «en paños tan indecentes, que no le conocería Natal Comité»²⁵².

La vestimenta de los comediantes también recibió críticas debido a su –habitualmente intencionado– anacronismo y lujo. Con relación a este primer aspecto, Rennert escribía en su obra *The Spanish stage in the time of Lope de Vega* cómo en los trajes empleados por los actores españoles «there was no pretense to historical accuracy [...] due to a peculiarity that is the tendency to translate everything which it represents into the present and actual in which it moves»²⁵³. Por otra parte, en relación a ambos aspectos mencionados, Díez Borque observa cómo los vestidos empleados en el teatro del siglo XVII eran elementos prácticamente ajenos a la trama de las obras representadas, afirmando que «la espectacularidad, habida cuenta de la pobreza del decorado, estaba confiada, en gran medida, al vestido y por todo esto, mientras las

²⁴⁹ Para consultar la reconstrucción completa del reparto de esta obra véase el apartado dedicado a las comedias de magia.

²⁵⁰ La acotación dice: «Marta vestida de luto en medio de los granaderos con bayoneta calada, y Jácome, y Tubiers caminando a un lado de la tropa llorando de cuando en cuando, y Marta con un velo puesto». En CAÑIZARES, José de. *El Asombro de Francia: Marta la Romarantina. Segunda parte*, Madrid, BNE, T/1452, 1771, f. 30r.

²⁵¹ Este cambio de vestido en escena coincidía además en géneros como la comedia de magia con el momento en el que se otorgaban poderes extraordinarios al personaje. En ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (Tesis doctoral de 1986, Biblioteca de la UCM), 2011, pp. 137-138.

²⁵² «ARMENGOL ANACLETO». *Responde a don Panuncio don Armengol su dictamen, satisfaciendo las objeciones hechas sobre el melodrama de Angélica y Medoro, y declarándole sobre la loa y sainete de la expresada fiesta* [Madrid] [1722], f. 10.

²⁵³ RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*. Nueva York, Hispanic Society of America, 1909, p. 104.

actrices debían cumplir en la vida real con las pragmáticas del reino, en el escenario podían transgredir la ley y utilizar lujosísimos vestidos»²⁵⁴.

De hecho, los trajes que los comediantes empleaban para actuar eran uno de los muchos encantos escénicos que podían apreciarse en una representación teatral y, quizás por ello, fue uno de los aspectos que inspiraron la redacción de escritos que cuestionaban tanto su licitud como su decoro. Tal y como se verá a continuación, ciertos sectores de la sociedad no aprobaban que los actores pudiesen vestir con determinadas joyas, elementos y adornos no apropiados para su condición. En cambio, la exhibición de estos atuendos era sin duda un reclamo dentro de las propias representaciones, ya que despertaban la curiosidad del público tanto por su belleza, valor y novedad, como por lo que podían revelar de la fisionomía de las intérpretes. Así, la basquiña corta a la que aludía el padre Ferrer al comienzo de este apartado, además de posibilitar que la actriz-bailarina pudiese saltar, girar y moverse con mayor soltura, también dejaría entrever los tobillos y parte de sus piernas.

La amoralidad del vestuario utilizado en escena fue un asunto que preocupó también a los monarcas, los cuales daban cuenta a través de diversos tipos de escritos de lo deshonesto y perjudicial de estas prácticas, así como de la necesidad de controlarlas. De hecho, ya encontramos a mediados del siglo XVII, concretamente en el año 1646, una referencia a la pragmática de trajes en el tomo I de la colección de *Cartas de la venerable madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Don Felipe IV*, en la que el monarca detalla a la monja su preocupación sobre la ilicitud y los daños que los atuendos empleados en escena podían provocar en el público:

Cuanto puedo hago por evitar ofensas públicas y escandalosas de nuestro Señor, pues reconozco verdaderamente que cuanto más le ofendamos más armas damos a nuestros enemigos; y ahora actualmente se han dado órdenes para reformar los trajes en las mujeres y en los hombres para que cesen las comedias, por parecer que de estas causas proceden parte de los pecados que se cometen²⁵⁵.

Ya en el siglo XVIII, concretamente en el año 1723, se publica la *Pragmática Sanción que su majestad manda observar, sobre trajes y otras cosas de Felipe V*. Este escrito fue una

²⁵⁴ DÍEZ BORQUE, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, Antoni Bosch, 1978, p. 199.

²⁵⁵ Recogido en SILVELA, Francisco. *Cartas de la venerable madre Sor María de Ágreda y del señor rey don Felipe IV. Precedidas de un Bosquejo histórico*. Madrid, Rivadeneyra, 1885-1886, p. 100.

ampliación y renovación del mandato promulgado en 1691 por Carlos II²⁵⁶, ya que, tal y como se indica al comienzo de esta nueva edición, «se ha relajado la observación de lo que entonces se ordenó»²⁵⁷. Al comienzo de estos decretos, tanto el promulgado por Carlos II como en la renovación publicada durante el reinado de Felipe V, se dispone una primera cláusula general que prohíbe el empleo de materiales de lujo y de adornos ostentosos incluso en los enlaces matrimoniales. En cambio, en esta primera disposición no se hace ninguna referencia directa a las representaciones teatrales, ámbito que parece exento *a priori* de todas estas medidas.

Uno de los motivos por los que se dicta esta cláusula, ya vigente en pragmáticas anteriores, se debe a la necesidad de evitar que grupos sociales no aristocráticos, a excepción del clero, pudiesen vestir con elementos suntuarios por mucho que su situación económica y profesión se lo permitiesen, tal y como sería por ejemplo el caso de algunos hombres y mujeres de teatro. Por otra parte, además de servir como un rasgo de distinción social, la investigadora Sanz Ayán apunta que este dictamen suponía también un modo de alentar el consumo de la producción textil y mineral nacional, evitando, al mismo tiempo, la compra en mercados internacionales por ser estos los principales importadores de productos de lujo como el oro, la plata, o la seda²⁵⁸.

Sea como fuere, podemos interpretar que, al no haber en este dictamen una referencia específica al ámbito teatral, los comediantes podrían seguir empleando estos materiales en sus vestidos para la escena. Recordemos, por ejemplo, cómo en 1672 la actriz Bernarda Manuela pidió explícitamente encajes de oro y plata al príncipe de Astillano, encargado de costear el espectáculo, para el vestido con el que representaría a Venus en la obra *Fieras afemina amor*. Además, esta no fue la única comediente que lució materiales costosos en el escenario. Gracias a un documento del 31 de agosto de 1673 podemos comprobar que se encargaron encajes de plata de Venecia, tela escarchada de Nápoles, tafetán listado y seda carmesí de Granada para confeccionar el resto de los trajes de las intérpretes que actuaron en la obra²⁵⁹. Todo este despliegue de materiales de lujo servía, como es evidente, también para la propia promoción del Duque de Medina de las Torres que se encargó de sufragar los gastos.

²⁵⁶ Esta obra se trata, al mismo tiempo, de una reedición de la primera pragmática completa de trajes publicada el 11 de septiembre de 1657.

²⁵⁷ PRAGMÁTICA SANCIÓN, *QUE SU MAJESTAD MANDA OBSERVAR...*, f. 2.

²⁵⁸ SANZ AYÁN, Carmen. «El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia» en *AISO, Actas VI* (2002), p. 1630.

²⁵⁹ RICH GREER, Margaret y VAREY, John Earl. *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. Madrid, Támesis, 1997, pp. 123-128.

Por ello, el empleo de materiales lujosos parece en este caso justificado al tratarse de una obra representada en el coliseo del Buen Retiro para el ámbito cortesano. Así, la magnificencia en la apariencia que demandaban personajes como la diosa Venus o la musa Calíope – representada por Sebastiana Fernández–, solo podía conseguirse estéticamente mediante el despliegue de un vestuario suntuoso y elaborado, muy alejado de lo que se perseguía en las pragmáticas.

Por ello, a pesar de que la condición social de los actores y actrices les privaría, según estas leyes, del uso de trajes provistos y elaborados con elementos fastuosos, su actividad profesional requeriría en determinados casos y, dependiendo del contexto en el que fuera representada la obra, de un vestuario solemne. En cambio, en las siguientes páginas de la *Pragmática Sanción* de los años 1691 y 1723, se introduce específicamente una cláusula dirigida directamente a los comediantes, mediante la cual se intenta moderar también la indumentaria empleada en el ámbito teatral:

Mando, que la prohibición referida a los trajes se entienda también con los comediantes, hombres, y mujeres, músicos, y demás personas que asisten en las comedias para cantar, y tocar, y solo les permito vestidos lisos de seda, negros, o de colores, como sean de fábricas de estos reinos, o de los de sus dominios, y provincias amigas; y para el consumo, y extinción de todo lo que toca a vestidos, encajes y puntas, que se traen al presente, y ya usados, y los demás que se prohíbe en esta pragmática, excediendo de la regla que ahora se da, señalo un año de término, contando desde el día de la publicación de ella; con declaración, que ésta se ha de entender, y observar inviolablemente desde el mismo día que se cumple el año inclusive²⁶⁰.

Entendemos por esta cláusula que, a partir de la publicación de estas leyes, los comediantes deberían renunciar a los ostentosos atuendos que en ocasiones empleaban y cambiarlos por vestidos lisos de seda. Esta disposición, de haber sido realmente llevada a la práctica, limitaría las diversas funciones del vestuario –así como su inherente atractivo para el público– en la ambientación escénica. Además, en la cláusula n.º 4 de la *Pragmática* de 1723, se especificaba también la prohibición de emplear piedras falsas y piezas que simulasen el oro, la plata, así como cualquier material de lujo, debido a que no se podía «comprar, vender, ni traer aderezo, ni otro adorno de piedras falsas, que imiten diamantes, esmeraldas, rubíes, topacios u otras piedras finas»²⁶¹. Un aspecto que condicionaría todavía más el adorno de la indumentaria teatral de los comediantes. A partir de estas resoluciones podemos suponer que

²⁶⁰ *PRAGMÁTICA SANCIÓN, QUE SU MAJESTAD MANDA OBSERVAR...*, f. 3v.

²⁶¹ *Ibid.*, f. 3r.

la escenografía de las representaciones a partir del año 1724 iba a ser en concreto mucho más austera en cuanto a los trajes y que ya no se volverían a apreciar en escena elaborados vestuarios como el que el Manuela Cabello empleó para interpretar a Flavia²⁶² en *Decio y Eraclea* (1708) o los vestidos de pieles²⁶³ que Águeda Ondarro luciría al representar el papel de Celauro en *Las Amazonas de España* (1720).

En cambio, podemos comprobar cómo la afamada actriz-cantante Francisca de Castro tenía ya en el año 1730 –cuando sus vestidos fueron embargados para evitar que se fuese a actuar fuera de Madrid–, un «gran número de trajes de terciopelo, damasco, tisú y telón, briales de tafetán, casacas de espumillón, jubones de encarnadina, faldas y guardapiés de glasé y ormesí, basquiñas de persiana, vestidos de corte más de diez, todo ello adornado y guarnecido con puntillas y galones de oro y plata, más de esto último a causa de las prohibiciones consignadas en las pragmáticas suntuarias»²⁶⁴. Si tenemos en cuenta que el auge profesional de la carrera de Francisca de Castro se concentra precisamente entre las décadas de 1710 a 1730 –siendo 1738 el año de su defunción–, y que las pragmáticas de trajes que Felipe V mandó redactar coinciden con estos años; podemos suponer, como primera conclusión, que las leyes contra el lujo no afectaron de una manera directa a la realidad escénica.

Además, la *Pragmática Sanción* del año 1723 parece en concreto más permisiva que los decretos promulgados anteriormente, pues no se indica en ella la realización de ningún registro que controlase los trajes que los comediantes poseían y empleaban en escena²⁶⁵. Hecho que sí ocurrió con la citada pragmática que Carlos II mandó redactar en el año 1691, derivando ésta en toda una serie de controles que tenían como objetivo eliminar el lujo en el palco. Así, el 13 de mayo de 1692, se solicitaba a los autores Agustín Manuel y Damián Polope que entregasen a la Sala de alcaldes de Casa y Corte un listado de cada uno de los integrantes de las dos compañías «con notificación expresa de sus domicilios para que todos fueran visitados con el fin de hacer recuentos y descripción de los vestidos que poseían y contravenían la ley»²⁶⁶.

²⁶² Entre las telas con las que fue creada su indumentaria se puede destacar el «damasquito blanco con algunas florecillas de oro y matices» o el «galón ancho de oro para el brial». En LÓPEZ ALEMANY, I. y VAREY, J. E. *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724...*, pp. 72-73.

²⁶³ La acotación dice: «sale por encima del vestido de pieles y descubre una gruta». En CAÑIZARES, José de. *Las Amazonas de España*. Madrid, BNE, T/14941, 1720, f. 5r.

²⁶⁴ COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 67.

²⁶⁵ En la cláusula n.º 10, relativa a los carruajes, sí se especificaba y se mandaba hacer un registro de estos por los alcaldes de Casa y Corte. Véase *PRAGMÁTICA SANCIÓN, QUE SU MAJESTAD MANDA OBSERVAR...*, f. 4v.

²⁶⁶ SANZ AYÁN, C. «El patrimonio empresarial de autoras y actrices...», p. 1633.

Gracias a estos registros sabemos que la graciosa Teresa de Robles poseía ya a finales del siglo XVII un total de 45 vestidos entre los que se encontraba uno de «raso verde listado con dos encajes bordados de plata y tres blancos de cortados con dicho anteado», Sabina Pascual tenía un traje «de tela anteada guarnecido de encaje de plata», entre muchos otros; María de Navas una prenda con «joyas de oro y plata»; y Eufrasia María de la Reina, «un manto de raso azul y encarnado dorado y negro con encajes de plata al canto de cuatro dedos de ancho»²⁶⁷. No cabe duda de que el patrimonio textil de estas actrices estaba directamente relacionado con su éxito como comediantes. De hecho, estas cuatro intérpretes fueron en algún momento de su trayectoria profesional también autoras de comedia, un aspecto que, debía ir acompañado de un sólido equilibrio financiero.

A pesar de que los propósitos de la Corona podían parecer estrictos y evidentes, no cabe duda de que en la primera mitad del siglo XVIII se permitieron, como se ha indicado previamente, ciertas libertades respecto al uso de trajes en escena. De hecho, dos años después de la publicación de la *Pragmática Sanción* de 1723, Felipe V concede –concretamente el 10 de abril de 1725– una licencia a las compañías españolas para que pudiesen emplear en escena adornos de oro y plata en sus trajes, flexibilizando así las órdenes que Carlos II mandó cumplir:

Por lo proveído en el Real Decreto de nueve de mayo de mil seiscientos y noventa y dos y ejemplar que se expresa en la Real Pragmática de los trajes del mismo año, se les concede licencia a los autores y sus compañías de comedias españolas de esta corte para que puedan traer y usar en los teatros, y solas sus representaciones de los trajes, vestidos y adornos de oro y plata con que se hallaren prohibidos por la Real Pragmática de la Real próximo pasado de setecientos y veinte y tres, sin que se les ponga impedimento ni embarazo alguno por su disposición registrándose como se han de registrar y sellar, con las relaciones juradas y han de dar las personas que repetidamente los tuvieron²⁶⁸.

En cambio, estas libertades escénicas en cuanto al uso de adornos de oro y plata parecen no ser suficientes para lo que la realidad teatral requería y, por ello, se verán en múltiples ocasiones transgredidas. Un ejemplo ilustrativo de este tipo de licencias se puede apreciar en el estreno de la zarzuela *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes* con la que se inauguró el reformado Teatro del Príncipe el 5 de junio de 1745. Para esta representación se emplearon «tafetanes, bocacés, holandilla, torzal, cintas de seda, velduques»²⁶⁹, así como pieles y plumajes; y se contrataron distintos sastres –como José Velázquez, que cosería los

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 1638-1639.

²⁶⁸ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 133.

²⁶⁹ COTARELO Y MORI, E., *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico...*, p. 107.

trajes de Rosa Rodríguez– que emplearon encajes de plata y oro falsos en sus confecciones, aspecto que suponemos por esta licencia que sí estaban permitidos.

Así, a juzgar por el rico listado de vestidos que en 1730 poseía Francisca de Castro –de igual modo que muchas otras de sus compañeras– entendemos que el vestuario teatral era propiedad de los comediantes y que quizás podían emplear un mismo vestido en diferentes títulos teatrales modificando, si lo deseaban o les era requerido, solo parte de los accesorios. Además, aunque en obras como *Cautelas contra cautelas* se refleje el listado de materiales, sastres y cantidades económicas invertidas en la escenografía, parece que lo más habitual era que los propios actores o la compañía se hiciese cargo de la adquisición de sus vestidos y recibiesen por ello una ayuda de costa. De hecho, en los contratos solía especificarse tanto los trajes que vestirían para la representación, como el pago por dichas compras.

Estos aspectos pueden apreciarse, por ejemplo, en los gastos de la obra *No muere quien vive en Dios. San Mercurio* (1719), representada por la compañía de Sabina Pascual, en la que se recoge –entre todo un listado de atrezzo teatral–, el desembolso de 8 reales por «un manto imperial y dos vestidos de villanos»²⁷⁰. Además, en otro documento de marzo de 1737 relativo al «importe de operistas y demás empleados de música», se precisa que las actrices-cantantes Isabel Vela y Rosa Rodríguez recibieron 12.100 reales «por su salario con vestido»²⁷¹ en el caso de la primera comediente, y un total de 11.100 más 1.100 por un «vestido al propósito del papel que ejecute, entendiéndose solo para dicha ópera y no más»²⁷², en el de la segunda. Esta última precisión de «solo para dicha ópera y no más» sugiere la idea expresada anteriormente de que muchos de estos trajes podían ser reutilizados en diversas funciones y formar parte, por lo tanto, de la propia riqueza que las comediantes acumulaban a lo largo de su trayectoria y podían aportar a la escenografía.

Además, en una solicitud de ayuda financiera que las compañías de Manuel de San Miguel e Ignacio Cerquera dirigen al Rey en el año 1725, se desprende de manera precisa la idea reflejada anteriormente de que los vestidos formaban parte del patrimonio de los cómicos. En este documento se evidencia que, debido al cese de las representaciones en el verano de 1724 y la respectiva falta de ingresos, las familias de actores se vieron obligadas a vender o

²⁷⁰ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 83.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 279.

²⁷² *Ibid.*, p. 266.

embargar parte de los «vestuarios correspondientes a su profesión» que formaban parte de su herencia, tal y como se puede apreciar en este fragmento de esta petición de marzo de 1725:

Pues componiéndose ambas compañías de más de 30 familias y cesado el cobro del estipendio que a cada individuo de ella le está señalado que esté siempre corriente de su ejercicio, les ha sido forzoso para mantener cada uno sus obligaciones deshacerse (con gran menoscabo) de los vestuarios correspondientes a su profesión y el menaje de sus casas, habiendo llegado a todos al extremo mayor de la necesidad y obligados a pedir limosna en fuerza de haber sido tan dilatada la referida suspensión²⁷³.

Estos trajes parecían ser elementos indispensables para la ejecución del oficio teatral, puesto que, en los documentos relativos a los desplazamientos de los comediantes por la península, se puede apreciar cómo la ropa ocupa un puesto destacado en el conjunto de las posesiones que los intérpretes llevaban consigo. Por ejemplo, sabemos gracias a un documento de mayo de 1727, que se le pagaron 796 reales al carretero Lorenzo Fernández por «el carruaje que pasó desde la ciudad de Lisboa a Badajoz a Águeda Ondarro, su familia y ropa»²⁷⁴; y que Bernardo Ruiz recibió un pago de 6.050 reales por «el importe de cuatro calesas y un carromato y de dos caballerías que dio para la conducción a esta Corte de Francisca de Castro, su marido, familia y ropa»²⁷⁵. Tanto Águeda de Ondarro como Francisca de Castro se encontraban en la temporada de 1726-1727 actuando respectivamente como primera y segunda dama para la compañía de José Ferrer y Antonio Vela en Lisboa. Gracias a estos documentos, sabemos que su estancia en la capital portuguesa no solo supuso el desplazamiento de las actrices, sino también el traslado de su familia y, por supuesto, de los vestidos que tenían que utilizar para representar.

Además, la mayor parte de las acotaciones de los textos teatrales no son demasiado concretas respecto al vestuario que los personajes debían emplear, sino más bien todo lo contrario. Indicaciones como «sale vestido de gracioso»²⁷⁶ de *Angélica y Medoro* (1722) o «sale un niño y niña de asturianos»²⁷⁷ de *El antojo de la gallega* (1705), eran solo orientaciones con una amplia libertad interpretativa que el poeta proporcionaba a la compañía. Lo mismo ocurriría por ejemplo con las menciones –completamente codificadas– que se indicaban en ocasiones junto al listado de personajes como «joven galán», «criado», «dama», «reina» o

²⁷³ *Ibid.*, p. 40.

²⁷⁴ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 146.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 145.

²⁷⁶ ZAMORA, Antonio de. *Angélica y Medoro*. Madrid, BNE, MSS/16902, 1722, f. 7r.

²⁷⁷ CASTRO, Francisco de. *El antojo de la gallega*. Madrid, BNE, MSS/14804, 1705, f. 8r.

«zagala», entre otros, que servían como una especie de guía para la selección de la indumentaria teatral. Estas codificaciones pueden deberse a que en el momento que el dramaturgo confiaba su obra al autor de comedias, las decisiones relativas a la indumentaria teatral dependerían ya, o bien del director o, más probablemente, de los propios actores y actrices de la compañía.

En cambio, algunos de los accesorios que los comediantes debían emplear en escena sí aparecen detallados en las acotaciones de forma mucho más precisa, ya que estos objetos podían ser indispensables tanto para la caracterización de un determinado personaje, como para el desarrollo y/o acompañamiento de una escena. Para ejemplificar este primer caso, podemos apreciar cómo la acotación que abre el primer acto de *Angélica y Medoro* (1722) dice: «salen Orlando²⁷⁸ vestido a la moda de caballero y tras el Malandrín²⁷⁹ en el mismo traje (aunque ridículo) con la lanza y el escudo de su amo»²⁸⁰. Además de evidenciar el estatus de este paladín francés, que debía salir vestido «a la moda» –probablemente francesa–, sí se especifican las peculiaridades que debían caracterizar tanto a este personaje como a su compañero, vestido del mismo modo, aunque de una forma absurda.

Para ejemplificar el segundo caso, podemos apreciar la acotación que Bances Candamo dispone en su *Mojiganga para el auto sacramental del primer duelo del mundo* (1687) en la que se estipula que Carlos Villavicencio y Fuentes salen «de damas, con sus abanicos, y cantan ridículamente»²⁸¹. Es decir, podemos suponer que el dramaturgo otorgaba una libertad interpretativa en cuanto al modo de vestirse de damas, pero sí que especificaba la necesidad de portar un abanico en esa escena en concreto. Así, las exigencias en cuanto a los accesorios y elementos de atrezzo servían, o bien porque tenían una función determinada dentro de la acción, o bien porque sintetizaban «de manera emblemática lo que el personaje representa»²⁸². Unas especificaciones que teóricamente tampoco limitarían la libertad de elección del resto del vestuario de la obra.

Los trajes y los vestidos que las actrices poseían y lucían en escena, y que nos han llegado a través de diversos documentos como embargos y testamentos, ponen también en evidencia el gusto por la moda que este colectivo poseía. Así, en la herencia que Francisca de Castro deja a

²⁷⁸ Interpretado por la 3.^a dama María de San Miguel.

²⁷⁹ Interpretado por la 4.^a dama Paula de Olmedo.

²⁸⁰ ZAMORA, A. *Angélica y Medoro...*, f. 10r.

²⁸¹ ARELLANO AYUSO, Ignacio. «La mojiganga para el auto sacramental *El primer duelo del mundo*, de Bances Candamo». *Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*. Kassel, Reichenberger, 1988, p. 58.

²⁸² FERRER VALLS, Teresa. «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro». *Cuadernos de teatro clásico*, n.º 13-14 (2000), p. 67.

su marido y familiares, se puede apreciar esta sensibilidad e interés hacia las tendencias de la época en el «sombrero de medio castor de militar», en sus «dos plumajes, uno de color de fuego, y otro encarnadino», así como en la colección de ocho abanicos que la actriz poseía, muchos de ellos relacionados con las piezas que interpretó²⁸³. De hecho, uno de ellos tenía pintado una «miniatura de la fábula de Angélica y Medoro», en cuya obra homónima interpretaría el papel del galán protagonista; y otro, es descrito como «con pie y guardas moradas y país blanco con un emperador»²⁸⁴. Este emperador pudo haber sido quizás Adriano, papel que la cantante ejecutó en la ópera *Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria* (1737).

Además, la llegada al trono de Felipe V aceleró la presencia de la moda francesa en la corte española²⁸⁵. Así, la influencia de estas tendencias se podía apreciar en la utilización de elementos como la casaca, la corbata, las medias de cuadrillo o en el tacón de palo colorado²⁸⁶. Parece que las propias comediantes también se hicieron eco de estas novedades porque la actriz Petronila Jibaja ya contaba en el año 1727 con una «casaca de hombre»²⁸⁷ a la portuguesa de seda»²⁸⁸, que probablemente pudo haber empleado para ejecutar un rol masculino que se vistiese en escena «a la moda».

Sin duda, este interés por el vestido estaba muy relacionado con la apariencia y con la imitación de la forma de vestir de estatus sociales a los que no pertenecían. Es muy posible además que, dentro de las propias compañías, ya de por sí totalmente jerarquizadas, el vestuario que cada actriz empleaba en escena sirviera para realizar una distinción interna entre las comediantes de primera categoría, respecto a aquellas que ocupaban los puestos más bajos o que se estaban iniciando en el oficio teatral. Esta separación era posible gracias a la diferencia de salario que cada intérprete recibía, aspecto que sin duda facilitaría la compra de accesorios y trajes lujosos. En cambio, este afán por la apariencia llevó a muchas de estas artistas a contraer deudas con sastres y mercaderes por su incapacidad, o falta de iniciativa, para pagar los encargos relativos a su vestuario. Este fue el caso por ejemplo de Sabina Pascual, quien

²⁸³ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 132.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 134.

²⁸⁵ Según Lasmarías, la llegada de los trajes a la francesa a la corte española se produjo con anterioridad al reinado de Felipe V. En LASMARÍAS PONZ, Israel. «Españoles ‘vestidos a la francesa’», en *El mundo urbano de la Ilustración, Tomo II*, Ofelia Rey Castelao y Roberto J. López (eds.), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2009, pp. 120.

²⁸⁶ PUGARRÍ, José. *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos Editores, 1886, pp. 228-229.

²⁸⁷ La casaca masculina era, según el *Diccionario de la RAE* de 1780, más larga en la falda y en las mangas que la femenina.

²⁸⁸ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 132.

recoge en su testamento del 26 de mayo de 1720 que debe dinero tanto al mercader de paños Manuel de Mergot, como al famoso comerciante de la Puerta de Guadalajara de Madrid²⁸⁹.

La fama social y la opulencia que algunas de estas intérpretes poseían las llevó a imitar –a pesar de pertenecer a un sector social inferior– las modas de la nobleza y a otorgarle por lo tanto a los trajes un valor simbólico. Es posible, no obstante, que muchos de los trajes, accesorios y joyas que estas actrices lucían en escena fuesen también regalos de sus admiradores, los mismos que dedicaron versos a su arte²⁹⁰. De hecho, estas dedicatorias también nos informan –a pesar de que algunas de ellas estaban quizás ligeramente adornadas– sobre cuál era la realidad escénica de los trajes que llevaban. Así, tras las representaciones de la reposición del auto sacramental *El Pastor Fido* en el año 1746, un anónimo autor «imparcial» define de la siguiente forma la presencia en escena de tres comediantes pertenecientes a la compañía de José de Parra:

Salió Rosa brillante al cuarto día
vestida de rubíes, como rosa
a quien sañudo noto, con porfía,
bate, máquina altiva presuntuosa:
pues ella, en iracunda, agosta impía
el jardín de sus gracias, envidiosa,
cuando intenta cobrar blasón perdido
en la santa función del pastor fido²⁹¹.

Esta Rosa vestida de rubíes y alabada por su gracia era sin duda Rosa María Rodríguez, tercera dama en 1746-1747 de la compañía de José de Parra. Así, la composición continúa haciendo mención tanto a la actriz-cantante María Hidalgo (sexta dama en esa temporada), como a Catalina Pacheco la Catuja²⁹² quienes, según los versos del anónimo autor, aparecieron ataviadas con todo tipo de adornos y joyas en escena:

Las dos bellas atlantes peregrinas,
afrentas del clavel, coral y plata,
que, en matices, diamantes, piedras finas,

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 135.

²⁹⁰ Recordemos cómo, ya avanzado el siglo XVIII, la condesa de Alba regaló vestidos a la Tirana para que los luciese en escena. En CONTRERAS ELVIRA, A. M. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia...*, p. 519.

²⁹¹ [ANÓNIMO] *En vista de los tres autos sacramentales, que se están ejecutando en los Coliseos de la Cruz, y Príncipe, y el Real de los Caños del Peral, un desinteresado imparcial manifiesta las ventajas con que la compañía de este último se esmera en su ejecución, a distinción de las otras; no buscando más aprobación para crédito de esta realidad, que la práctica experiencia de cualquier prudente discreto juicio desapasionado, a cuya censura remite las siguientes octavas.* Madrid, BNE, CV/12598/4 [1746], f. 4.

²⁹² A pesar de que Catalina Pacheco no formaba parte de la compañía de José de Parra en la temporada de 1746-1747, entendemos que pudo ser contratada en esta agrupación para las representaciones del Corpus.

se roban la atención que las retrata²⁹³.

A pesar del grado de subjetividad que estos versos puedan tener, sí reflejan en cierto sentido la magnificencia y apariencia con la que muchas de estas intérpretes solían salir a escena, aproximándonos así a la realidad de su vestuario. Una realidad no muy alejada a la reflejada por Iriarte, bajo el pseudónimo de Amador de Vera y Santa Clara, algunas décadas después en su obra *Los literatos en Cuaresma*, donde retrata de una forma un tanto irónica el despliegue de trajes exhibidos por los comediantes en los que se habían convertido las representaciones:

Aquella que está sentada en delantera de la cazuela, conoce que los trajes de los actores son costosos y de gusto; pero echa de menos aquellos tiempos en que no había cómica desdichada que cada salida no sacase vestidos distintos. ¡Lástima que haya cesado ya la impagable diversión de estar oyendo la comedia, y al mismo tiempo pasando revista a una tienda entera de batas!²⁹⁴

Por último, queremos resaltar en estas líneas finales, la complejidad que para los comediantes debía suponer los cambios de vestuario entre la obra principal y los géneros breves que se interpretaban entre los entreactos. Si la indumentaria del personaje de la pieza de mayor formato requería la utilización de complejos vestidos, tocados o peinados, transformarse en otro personaje para los entreactos –o para la loa– debía resultar una tarea complicada que podía requerir tanto de una ayuda externa, como limitar incluso la participación del intérprete en otras piezas. Este puede ser uno de los muchos motivos –además de los puramente artísticos– que justifiquen que los comediantes que ocupaban las primeras categorías y los papeles protagonistas no actuaran habitualmente en las piezas breves que acompañaban a la obra principal.

1.1.5. De actriz a autora

Grata a favores tan grandes,
mi autora se ha vuelto loca.
Dirá alguno: - ¿Fue cuerda antes?
- ¡Que si fue cuerda!, y aún sogá
de arrastrar las voluntades,
a pesar de cigüerías,
zulemas y abencerrajes.
Allá en el bestiario

²⁹³ [ANÓNIMO] *En vista de los tres autos sacramentales...*, f. 7.

²⁹⁴ IRIARTE, Tomás. *Los literatos en Cuaresma*. Madrid, Imprenta Real, 1773 [Reproducción digital de la Biblioteca Miguel de Cervantes, Alicante, 2008], pp. 82-83.

anda a vueltas, entra y sale;
ya se viste y se desnuda,
ya pide de tisú un traje,
ya dice versos de reina,
ya de un duca donaires,
ya de discreta aforismos,
ya de tonta sequeidades.
¡Qué lástima de muchacha!
Ella está que ni un orate;
y si no digo verdad
atiendan todos y callen²⁹⁵.

Con estos versos iniciales describía Nifo en el año 1763, no sin cierta ironía y sarcasmo, algunas de las peculiaridades inherentes al oficio de autora. En concreto, en esta loa para el sainete *El tribunal de la poesía dramática*, el gracioso de la compañía Gabriel López describía a su directora –en este caso, a María de Ladvenant– en todas sus facetas: en primer lugar, como actriz, capaz de interpretar un amplio abanico de personajes y, en segundo lugar, como autora, organizando y controlando todo lo que entraba y salía de los vestuarios. Tal y como hemos visto en anteriores apartados, el autor de comedias constituía la cúspide de la pirámide que era la compañía teatral. Él o ella, según el caso, eran los encargados no solo de representar a la compañía ante las autoridades y el público, sino también de escoger qué obras mostrar a la audiencia. Estas dos características son precisamente las que se asocian a este oficio en la definición del término «autor» recogida en el Tomo I (1726) del *Diccionario de Autoridades*:

También se dice el que es cabeza y principal de la farsa, que representa las comedias en los corrales o teatros públicos, en cuyo poder entra el caudal que adquieren para su mantenimiento, y para repartirlo entre los cómicos²⁹⁶.

Probablemente, la figura y el oficio de autor nace –o al menos se asienta– en España entre las décadas de 1540 y 1560, momento en el que constan y se intensifican los pagos a estos profesionales por parte de las instituciones ciudadanas, nobiliarias y por la Iglesia²⁹⁷. En cambio, debemos esperar más de un siglo para poder documentar a una de las primeras directoras independientes y reconocidas de una compañía en España. Esta supuesta primera

²⁹⁵ NIFO, Francisco Mariano. *El tribunal de la poesía dramática*, Madrid, BNE, MSS/14600/20, 1763, f. 2v.

²⁹⁶ *Diccionario de Autoridades*, Tomo I, 1726.

²⁹⁷ Para ampliar esta información véase: CANET VALLÉS, José Luis. «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)». *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 113-119.

autora de título²⁹⁸ fue Margarita Zuazo, quien toma en el año 1673 en Zaragoza la dirección de la compañía de la que era autor Jerónimo de Sandoval²⁹⁹. Sin embargo, parece que los casos de actrices que tras enviudar se hicieron cargo de la dirección de la compañía durante periodos concretos es muy anterior, prácticamente coetánea al momento que hemos marcado como el inicio de esta profesión.

Concretamente, en octubre del año 1571, la actriz Juana Bautista de León tomaba en Valladolid las riendas de la compañía de su marido recién fallecido, Tomás Sánchez, contratando ella misma a nuevos cómicos y músicos para su agrupación. Esta viuda, inaugura el listado de toda una serie de cómicas que pudieron acceder a este oficio como sustitutas de sus cónyuges, siendo esta una de las principales vías de acceso que la mujer tenía a este puesto y que depositaba en ellas la responsabilidad de dirigir la compañía, aunque fuese solamente durante un periodo de tiempo muy específico. La otra vía más fácil, era la de compartir la autoría con su marido, sustituyendo en la mayoría de los casos solo al cónyuge por enfermedad o por otros motivos de diversa índole. No debemos olvidar, además, que, así como las actrices debían trabajar casi por ley en la misma compañía que su esposo, no es extraño que tuvieran que atender también las responsabilidades profesionales de este.

La investigadora Mimma de Salvo constataba hasta la fecha de su estudio (2006), alrededor de 96 autoras activas tanto en Madrid como en las diferentes provincias españolas entre finales del siglo XVI y finales del XVII³⁰⁰. Esta misma investigadora apunta que existen casos de actrices denominadas como autoras solo porque estaban casadas con el director de una compañía, pero que en ningún caso ejercieron este puesto de una manera independiente³⁰¹. No nos cabe duda de que todas estas cómicas desarrollaron importantes tareas en las compañías de sus cónyuges, tal y como fue el caso de Teresa de Robles en 1686 y 1688, o el de Sabina Pascual con su marido Manuel de Villafior desde 1701 hasta 1707, pero esto no se puede equiparar, desde nuestro punto de vista, a ejercer este cargo de manera totalmente autónoma y solitaria, tal y como veremos a continuación.

Por ello, hemos decidido denominar en este estudio estos casos de actrices casadas con autores como «coautoras», para precisar así sus labores específicas dentro de la compañía, pero

²⁹⁸ Con esta indicación se hace referencia a todos aquellos directores de compañía a los que el Consejo otorgaba una licencia oficial para representar.

²⁹⁹ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente. *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico, 1986, p. 141.

³⁰⁰ SALVO, M. *La mujer en la práctica escénica...*, pp. 467-469.

³⁰¹ Mimma de Salvo denomina estos casos bajo la etiqueta de «falsas autoras».

no su completa responsabilidad empresarial. Además, tal y como se verá en apartados como el relativo a Teresa de Robles, muchas veces esta experiencia en el puesto de coautora llevará a varias actrices a hacerse cargo, con los años, de la dirección completa de la compañía, por lo que haber pasado por esta experiencia de coautora podía facilitar, sin duda, la posterior obtención y ejecución del cargo. Por otra parte, contamos con perfiles de coautoras que *a priori* nunca llevaron más allá este empleo, como fue el caso de Paula María de Rojas, casada con el director Juan de Cárdenas. Si bien la *Genealogía* nos dice que esta actriz desarrolló el puesto de «terceras damas en Madrid en su compañía, de quien es autora en este año de 1700»³⁰², esta no fue administrativamente la realidad. En cambio, que la *Genealogía* la denomine así³⁰³, nos hace suponer que, por una parte, esta cómica realizó labores que debieron influir en el buen funcionamiento de la agrupación, y, por otra, que también era probablemente conocida con este calificativo, como autora, dentro del ámbito teatral.

Sin duda, la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena el 17 de junio de 1632, ayudó a consolidar este cargo y, por consiguiente, a incrementar el número de mujeres que podían participar en este oficio. Unas cifras que irán poco a poco multiplicándose hasta llegar a la década de 1670, donde se registra el mayor número de autoras activas en solitario desde el nacimiento de esta profesión. De hecho, Mimma de Salvo registra 19 directoras activas en Madrid, así como en otras provincias españolas, en la década de 1670, «12 en la de 1680; 13 en la de 1690 y 10 en la de 1700»³⁰⁴. Entre todas ellas, podemos destacar nombres como el de Ángela de León (activa en Valencia, Córdoba y Salamanca entre 1676 y 1688), Francisca Bezón (Madrid, 1683-1684), Eufrosia María de la Reina (Madrid, 1684-1690), Isabel de Castro (Zaragoza, 1694-1695), Andrea de Salazar (Madrid, 1695-1697) o María de Navas (Valencia, 1702-1703), por citar tan solo unos ejemplos.

Antes de comenzar a examinar de un modo más exhaustivo los perfiles de las actrices que se convirtieron en autoras en Madrid en las primeras décadas del siglo XVIII, queremos recordar y analizar tanto las funciones y tareas básicas desempeñadas por este cargo, como los requisitos que tenía que cumplir una cómica para poder llegar a ocuparlo. Una de las muchas definiciones de este oficio, referente en este caso al Siglo de Oro, pero aplicable a la centuria que nos ocupa, nos la brinda Díez Borque en su obra *Sociedad y teatro en la España de Lope*

³⁰² SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 492.

³⁰³ Recordemos que esta obra anónima fue probablemente escrita en la primera década de 1700.

³⁰⁴ SALVO, M. *La mujer en la práctica escénica...*, p. 479.

de Vega. En ella, no solo resalta la faceta de empresario del autor, sino también su responsabilidad literaria de valorar qué obra escoger y adaptar:

El autor de comedias con su marcado carácter de empresario, por una parte, y su intervención puramente literaria, más allá de las circunstancias económicas, por otra, es la figura clave, a través de cuya actuación podemos comprender las especiales características de la organización teatral³⁰⁵.

Si bien es cierto que no conocemos hasta la fecha casos concretos de adaptaciones de textos dramáticos realizados por autoras en esta primera mitad de siglo, esto no significa que no existiesen, pues en la mayoría de los casos contaban con la experiencia teatral suficiente para saber cómo «alterar» las obras originales. Por otra parte, tal y como se ha apuntado anteriormente, en ellas recaía también la función de elegir qué obras representar en función tanto de los gustos del público, como de los intérpretes y capacidades de su propia compañía. Este aspecto se puede apreciar cuando en 1719 un memorial nos dice respecto a la troupe de Sabina Pascual que los títulos que la agrupación representase «quedan al arbitrio y dirección de la compañía [...] la dicha autora se obliga a que la dicha compañía hará todas aquellas comedias que pareciere estar más bien recibidas por el pueblo»³⁰⁶. En cambio, aunque parte del éxito de una temporada dependiese del criterio artístico del autor, no debemos olvidar que todos estos títulos debían de pasar antes por el proceso de censura de la Junta.

Este aspecto, en absoluto banal, remarca la figura del autor de comedias como uno de los ejes vertebradores del teatro del siglo XVIII, puesto que en su persona recaían dos de las funciones más importantes para el espectáculo teatral: la decisión de los títulos que llevar a escena y, por consiguiente, la definición del repertorio dramático. Además de esta elección, el autor debía programar y dirigir los ensayos previos a las funciones, así como supervisar las diferentes representaciones de una misma obra. Este aspecto queda patente en un documento del 26 de mayo de 1687, escrito tres días antes del estreno del auto sacramental *El primer duelo del mundo*, en el que se informaba que el director de una de las dos compañías, Agustín Manuel de Castilla, solicitaba programar ensayos con su agrupación «de mañana y tarde» con la finalidad de poder obtener los resultados esperados:

Y Agustín Manuel me respondió que supuso de haber de ir mañana veinte y siete de este presente mes a dar muestra general de los autos a la Coronada Villa de Madrid en su noble

³⁰⁵ DÍEZ BORQUE, J. M. *Sociedad y teatro en la España...*, p. 44.

³⁰⁶ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C. *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 78.

ayuntamiento, de orden suya y no tener su compañía en perfección los sainetes y mojiganga que le era preciso ensayarlos mañana y tarde³⁰⁷.

Por otra parte, suponemos que el acceso a este oficio debía estar también directamente relacionado con un mayor reconocimiento y prestigio dentro de la profesión teatral. De hecho, todos los autores que dirigieron compañías teatrales en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII, como Juan de Cárdenas, José Garcés, José de Prado o Manuel de Villafior, entre otros, contaban ya con una fecunda carrera como actores o músicos antes de convertirse en directores de una agrupación. Lo mismo ocurrió, por supuesto, con las autoras. Perfiles como el de Teresa de Robles, Sabina Pascual, Petronila Jibaja o Juana de Orozco, demuestran que tuvieron una amplia trayectoria antes de alcanzar esta posición. Además de contar con años de experiencia a sus espaldas, la mayoría de estos directores desarrollaron –tal como apunta Buck– categorías de primer rango dentro de las compañías³⁰⁸. Si retomamos los ejemplos citados anteriormente, podemos comprobar que Juan de Cárdenas ejerció en la mayor parte de su carrera como tercer galán, José Garcés como primero, José de Prado como segundo, y Manuel de Villafior como primer músico. La misma tendencia se dio, por supuesto, con las autoras, tal y como se recoge a continuación:

Tabla 7: Principales autoras activas en las primeras décadas del siglo XVIII (1700-1765).

<i>Autora</i>	Temporadas teatrales (intervalo)	Categoría ³⁰⁹
Teresa de Robles	1700-1702	3. ^a dama
Sabina Pascual	1707-1709 y 1719-1720	1. ^a dama
Juana de Orozco	1728-1734 y 1738-1739	1. ^a dama
Petronila Jibaja	1745-1747	1. ^a dama
María Hidalgo la Mayor	1754-1770	4. ^a dama
Águeda de la Calle	1762-1763	1. ^a dama
María de Ladvenant	1763-1765	1. ^a dama

Tal y como se puede comprobar en esta tabla, estas siete autoras ocupaban también los puestos más altos como actrices dentro de las compañías. De hecho, todas ellas se dedicaron – con la excepción de Teresa de Robles y María Hidalgo la Mayor– a desarrollar la categoría de primera dama en la mayor parte de su trayectoria artística. Parece más que evidente que para desarrollar este puesto de autora era necesario comprender el oficio teatral en todas sus

³⁰⁷ RUÍZ NAVARRO, Eva María. «Algunos datos externos de *El primer duelo del mundo*, de Bances Candamo», en Ignacio Arellano Ayuso (dir.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños* (Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000), Kassel, Reichenberger, 2002, p. 806.

³⁰⁸ BUCK CURTIS, D. *Theatrical production in Madrid's Cruz and Principe Theaters...*, pp. 132-133.

³⁰⁹ En este apartado solo recogemos la categoría en la que se especializaron o desarrollaron durante más años. Esto no implica que no desempeñaran otros puestos dentro de las compañías de las que formaron parte.

dimensiones y, sin duda, estas intérpretes tuvieron que hacerlo. Este aspecto queda patente no solo por la amplia cantidad de papeles que interpretaron, sino también porque protagonizaron –en la mayor parte de los casos– todos los géneros que tenían cabida en la escena teatral del momento, como óperas, zarzuelas, autos sacramentales o comedias de magia, entre otros, tal y como se puede comprobar en sus respectivas trayectorias³¹⁰. Es decir, parece innegable que uno de los requisitos básicos para acceder a este oficio era contar con una amplia experiencia teatral detrás, que les proporcionara el criterio adecuado para saber qué obras escoger, así como para saber gestionar otros aspectos administrativos que comentaremos a continuación. En cambio, cabe plantearse en este punto cuáles eran los otros requisitos necesarios para que una autora ocupase este cargo además de esta ya citada holgada experiencia teatral.

Otro de estos requisitos básicos era contar con la aprobación y el apoyo de la Junta de Teatros encargada del nombramiento. Esta Junta no solo tenía que asegurar la elección de un perfil apto para el cargo, sino que también debía optar por una actriz a la que supieran que iban a seguir, respetar y apoyar el resto de los miembros de la compañía. Aunque resulta muy difícil medir desde nuestra perspectiva actual el grado de consideración que los comediantes y músicos podían tener de cada directora, entendemos que desde el momento en el que esta tiene poder de decisión para elegir a los integrantes de su agrupación, contará con el beneplácito de que sea ella quien los dirija y sea la responsable de la toma de decisiones. De hecho, si analizamos los componentes de las compañías de estas autoras podemos apreciar que hay una clara tendencia a la contratación de allegados o incluso directamente de sus propios familiares. Por ejemplo, si tomamos como modelo la compañía de Juana de Orozco para la temporada de 1730-1731, podemos comprobar que estaba conformada por sus hermanos Rita (tercera dama), María (sexta dama) y Matías de Orozco (cuarto galán), así como por su cuñado Pedro Vela (quinto galán), entre otros parientes cercanos³¹¹.

Además, tal y como ya se ha indicado previamente, cuando las actrices llegaban a ocupar el puesto de autoras generalmente ya contaban con años de trayectoria y experiencia que avalaban tanto su buen hacer como el respeto de los cómicos que ahora estarían a su cargo. Un ejemplo paradigmático lo podemos apreciar en el año 1763, cuando la joven María de

³¹⁰ Los perfiles artísticos de estas siete autoras pueden consultarse en los apéndices finales de este estudio, con la excepción de Teresa de Robles y Juana de Orozco, que cuentan con dos apartados específicamente dedicados a sus carreras artísticas.

³¹¹ Este listado puede consultarse en los apéndices de este trabajo.

Ladvenant se postulaba como autora de una de las dos compañías, sustituyendo a Águeda de la Calle con apenas veintiún años:

Ilmo. Sr.: María Ladvenant, a los pies de VS., con el debido rendimiento le hace presente desea servir a Madrid en la parte de primera dama y autora de la compañía que se halla vacante por dejación de Águeda de la Calle. Por lo que suplica a VS. se sirva concederle dicha autoría, esperando de su piedad sea con competente compañía para poder desempeñar a satisfacción de VS. este cargo. Gracia que espera merecer de VS.³¹²

Después de que esta petición fuera aprobada por la respectiva Junta (conformada por el corregidor y cinco regidores), los actores Nicolás de la Calle, Sebastiana Pereira y Gabriel López –el gracioso que recitaba los versos recogidos al comienzo de este apartado–, dirigieron otro memorial al rey Carlos III para quejarse de que la Junta de Teatros hubiese aprobado dicha autoría. Además de ello, la graciosa Mariana Alcázar y el galán José García Ugalde también se negaron a trabajar bajo las órdenes de una directora tan joven, pasando así a formar parte de las listas de la otra compañía de la ciudad, la de María Hidalgo. Este caso concreto pone de relieve cómo para algunos actores era más importante la experiencia y la trayectoria que el género para hacerse cargo de la autoría de una compañía. Aunque la Junta de Teatros no dudase del buen hacer de María de Ladvenant como directora, sus experimentados compañeros sí que temieron por el devenir de la agrupación que estaba formándose, negándose a trabajar para ella.

Sin duda, otra de las características inherentes a este oficio era, tal y como afirma Soriano en su artículo dedicado a la autora María Hidalgo, disponer de una buena solvencia económica³¹³. Contamos con ejemplos concretos tanto de directores que tuvieron que renunciar a su cargo por escasez de fondos, como de directoras cuyos ahorros las salvaron de ser casi encarceladas por falta de pagos. Este fue el caso de Carlos Vallejo y Teresa de Robles a comienzos de la centuria. Tras la renuncia del primer actor por su deuda contraída, la actriz tomó las riendas de una reformada compañía repleta de obligaciones económicas que solo pudieron ser auxiliadas gracias al patrimonio material con el que contaba la cómica. Además, resultaba bastante habitual que, para afrontar el desempeño de este cargo, los autores recibiesen ayudas económicas –cantidades que variaron a lo largo de las décadas–, tal y como puede apreciarse en el ya citado año de 1763, cuando la actriz María de Ladvenant percibe la ayuda de 80.000 reales para poder «hacerse con una autoría en Madrid»³¹⁴.

³¹² Recogido en PELÁEZ MARTÍN, A. «María Ladvenant y Quirante: primera dama...», pp. 145-146.

³¹³ SORIANO SANTACRUZ, A. «¡Viva la autora, que es guapa! Mujer y gestión teatral...», p. 16.

³¹⁴ PELÁEZ MARTÍN, A. «María Ladvenant y Quirante: primera dama...», p. 145.

Aunque parece que, gracias a su experiencia en el ámbito teatral, el acceso de la mujer al puesto de autora tuvo que ser relativamente fácil para estas actrices, lo cierto es que tan solo unas pocas se mantuvieron de forma continuada en el cargo tal y como lo hacían los directores. Si observamos perfiles de actores como José de Prado, José de Parra o Manuel de San Miguel, podemos observar que estuvieron ocupando el puesto de director en torno a catorce, dieciocho y dieciséis años, respectivamente. El único caso equiparable de una cómica que estuviera al frente de la agrupación durante un periodo tan extenso fue el de María Hidalgo la Mayor, que ocupó este puesto durante dieciocho años. En cambio, la permanencia de las otras autoras fue mucho más fugaz: Águeda de la Calle desempeñó este puesto por dos años, Petronila Jibaja y Teresa de Robles, por tres, Sabina Pascual, durante cinco, y Juana de Orozco, durante ocho.

A pesar de que estas cifras son claramente inferiores respecto a la media de los años de los directores, no creemos en ningún caso que la Junta imposibilitase que estas continuasen, sino que –según el caso– se dieron una serie de circunstancias, tanto económicas como sociales, que no dejaron a estas actrices permanecer en este puesto. Este aspecto puede apreciarse en el estudio de caso de la autoría de Teresa de Robles, donde claramente se puede comprobar que tuvo que dejar la dirección de la compañía porque el contexto político y, por consecuencia, teatral, no eran los más adecuados para que su negocio prosperase. Además, esta breve duración de las actrices en el puesto de autora puede entenderse al comprobar que en casos como los de Sabina Pascual, Juana de Orozco o Águeda de la Calle, heredaron el oficio tras el fallecimiento de su marido, es decir, no accedieron en teoría ellas mismas de manera autónoma a este cargo, sino que tuvieron que sustituir en principio a sus respectivos cónyuges.

De hecho, en muchas ocasiones estas autoras por viudedad estuvieron proporcionalmente durante más tiempo activas en el puesto que sus maridos. Juana de Orozco estuvo dirigiendo una compañía durante seis temporadas teatrales frente al año que pasó su esposo, el gracioso Antonio Vela. En cambio, Manuel de Villafior estuvo tres temporadas más que su mujer Sabina Pascual desarrollando este oficio (seis a tres) y Juan Álvarez también tres más que Águeda de la Calle (cuatro a una). El análisis de estas cifras y estos casos concretos nos demuestran que, a pesar de que el género probablemente tenía que influir en la elección de quién y por cuánto tiempo se iba a desarrollar este oficio, el intervalo que una actriz pasaba en la dirección de una compañía tenía mucho más que ver con el contexto y con las propias condiciones personales de la cómica, que con su género.

Por otra parte, encontramos en general una paridad entre los sueldos que recibían los autores y las autoras. Aunque, como es evidente, es necesario realizar un estudio mucho más pormenorizado de este aspecto, podemos mostrar a continuación un ejemplo recogido en la obra de Bec donde esta investigadora realiza un recuento de las cantidades percibidas por los autores Juana de Orozco y Manuel de San Miguel en la década de 1730³¹⁵. Mientras que esta ganaría 626 –en calidad de directora– con la zarzuela *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio* (1733), este último percibiría una cifra ligeramente inferior, 428 reales, por la representación de la zarzuela *Vencer y ser vencidos Anteros y Cupido* (1735). Por ello, podemos suponer que el pago que recibía un director o una directora dependía más del propio éxito y tipo de obra representada, que del caché específico que cada uno de estos, o sus compañías, pudieran tener.

Consideramos, además, que a medida que iban avanzando las décadas de esta centuria, estaba mucho más normalizado que una mujer actriz estuviese al mando de una compañía. De hecho, en el año 1762 se produce un acontecimiento que creemos resultaba inédito hasta la fecha: las autoras Águeda de la Calle y María Hidalgo dirigen, respectivamente, las dos compañías principales madrileñas. Una circunstancia que vuelve a repetirse en la temporada sucesiva, cuando vuelven a coincidir en la dirección de estas dos agrupaciones, las ya citadas María Hidalgo y María de Ladvenant. Esto nos permite suponer que ya en el ecuador del siglo XVIII el perfil de la actriz que se convertía en autora y desarrollaba este puesto de manera independiente estaba mucho más normalizado.

Por otra parte, coincidimos con Bec cuando señala que «la charge de directeur ou directrice allait bien souvent de pair avec celle de Mayordomo ou Mayordoma de la confrerie de Nuestra Señora de la Novena»³¹⁶. Si realizamos la comprobación de qué actrices desarrollaron o fueron al menos nombradas para desempeñar este puesto, podemos leer los nombres de Teresa de Robles (nombrada en 1705, aunque sustituida finalmente por su hermano), Petronila Jibaja (en 1726, 1736 y 1739), Juana de Orozco (1739) y de Águeda de la Calle (1739). Aunque si bien es cierto que muchas otras cómicas como Gertrudis Verdugo o Rosa Rodríguez fueron también Mayordomas, pero nunca fueron autoras, es evidente que podía existir una relación intrínseca entre estos dos cargos.

³¹⁵ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 313.

³¹⁶ *Ibid.*

Desempeñar el puesto de Mayordoma de la Cofradía, además de otorgar prestigio social a la persona que ostentaba este cargo, suponía tener que distribuir los gastos, así como gobernar el resto de las funciones de la congregación, entre otros aspectos. Es decir, tenía que cumplir toda una serie de ocupaciones administrativas que en cierto sentido se parecen a las que tenía que llevar a cabo un autor de comedias. Además, salvo en el caso de Teresa de Robles, que fue elegida Mayordoma dos años después de haber desarrollado el oficio de autora, todas las actrices citadas anteriormente desarrollaron este puesto años antes de convertirse en directoras.

No cabe duda de que, si comparamos el número de hombres que dirigían las dos principales compañías madrileñas respecto al de mujeres (21 directores frente a 7 autoras entre 1700 y 1765), esta última cifra es mucho más modesta, pero cuenta con un potente significado dentro de lo que era la realidad teatral de esta centuria. En cambio, aunque hablemos aquí de autoras independientes, con carácter de empresarias y con una amplia capacidad de toma de decisiones, no debemos olvidar que todas ellas formaban parte del gremio de representantes españoles, una corporación en la que todas las «gentes de teatro» se apoyaban y respaldaban a pesar de los problemas internos que pudieran producirse³¹⁷. Es decir, aunque en la figura del autor recayesen decisiones tan importantes como la elección de qué obras iban a representarse, así como otras tareas relativas a la gestión de la agrupación, entendemos que estas resoluciones fueron tomadas con un equipo detrás que ayudaba a valorar cada paso que se tomaba oficialmente desde la dirección.

Sin duda, el acceso de las actrices a este cargo, aunque ya venía produciéndose desde hace más de un siglo, continuó siendo posible gracias a un contexto teatral en el que la mujer tenía un grado de protagonismo que no poseía en otros ámbitos. Por ello, el oficio de autora se suma a toda esa lista de trabajos que la mujer podía desarrollar en el siglo XVIII. A modo de conclusión, queremos resaltar cómo el estudio de este perfil empresarial nos permite acercarnos a una nueva realidad femenina más allá de la figura de la actriz, ampliando así el estudio de las posibles existencias artísticas de la mujer del siglo XVIII. Algunos aspectos de los aquí expuestos se verán ampliados en los casos de estudios concretos recogidos en los capítulos dedicados a las autoras Teresa de Robles y Juana de Orozco.

³¹⁷ Recordemos que las constituciones del año 1634 dictaban que no podía haber actor que no perteneciese a este gremio y a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena.

1.1.6. La «mujer vestida de hombre»: de tópico teatral a especialización dramático-musical

El teatro breve del siglo XVII fue el marco idóneo en el que normalizar y perpetuar la tipología teatral de la mujer vestida de hombre. Tal y como se ha expresado en anteriores apartados, en algunas de estas pequeñas piezas que se interpolaban en las obras de mayor formato, operaba el concepto del «mundo al revés». Un tipo de artefacto cultural que permitía realizar alusiones escatológicas en escena, desfiles de figuras ridículas, representar desenfrenos gastronómicos e invertir tanto el género como la jerarquía social de los personajes. Este «*così va il mondo alla riversa*»³¹⁸ es el contexto argumental perfecto para sacar en escena a hombres haciendo de mujeres, y a mujeres haciendo de hombres.

En cambio, aunque hablamos de la normalización de este recurso en el siglo XVII –y ya de una especialización dramática, con muchos matices, en el XVIII– su origen y el favor que obtenía del público es muy anterior. Como ya es sabido, Lope de Vega afirmaba en su ensayo de 1609, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, cómo «las damas no desdigan de su nombre; / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho»³¹⁹. Con estas palabras, el dramaturgo madrileño no solo daba cuenta de la extraordinaria aceptación de este recurso, sino que también nos informa de que su incorporación en la escena teatral venía ya desde mucho antes, tal y como veremos a continuación. De hecho, uno de los aspectos que se prohibieron en las citadas *Ordenanzas de teatros* de 1608, aunque sin éxito, fue precisamente que salieran a representar actrices en hábito de varón³²⁰, aspecto que también corrobora que esta práctica era bastante anterior.

Desde su tierna edad... despreció las costumbres y ocupaciones femeninas y jamás se dignó a inclinar su soberbia mano a las labores de Aracne... Huyó los blancos vestidos. Amó el rostro de orgullo y se complugo en presentarlo severo... Joven aún, su mano delicada supo embridar y refrenar el fogoso corcel, manejó la lanza y la espada³²¹.

Así describía Torquato Tasso a la, siempre según él, bella e intrépida guerrera Clorinda en su poema épico *La Gerusalemme liberada* (1581). Según Bravo-Villasante, en la literatura italiana y en títulos como este y el *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto, está el origen

³¹⁸ Este fue el título que se le dio a una lámina de 1560 considerada como la primera obra en la que se trata este concepto del «mundo al revés». Para ampliar esta información véase: CHARTIER, Roger y JULIA, Dominique. «Le monde à l'envers», *L'Arc*, 65 (1976), pp. 43-53.

³¹⁹ VEGA, L. *Arte nuevo de hacer comedias...*, p. 146.

³²⁰ SARACINO, María Agustina. «Teatro y poder en el Madrid barroco: algunas observaciones en torno a la normativa teatral durante el reinado de Felipe III», *eHumanista*, 37 (2017), pp. 444.

³²¹ Recogido en BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *La mujer vestida de hombre*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, p. 23.

de estos tipos de mujeres vestidas de hombres que se asentaron posteriormente en la literatura española³²². Aunque el *Orlando furioso* no fue, ni mucho menos, la primera obra en incorporar figuras femeninas en traje varonil, sin duda, su éxito en España influyó de manera directa, tanto en la creación de poemas caballerescos, como en la incorporación del recurso de la mujer vestida de hombre en las obras de pluma española. De hecho, en este título podemos apreciar a dos tipos de mujeres, Bradamante y Marfisa, en hábitos masculinos muy diversos que se van a tomar como ejemplo en nuestra tradición literaria.

Mientras que Bradamante es una mujer enamorada, dispuesta a vestir la indumentaria masculina para salvar a su amado Ruggero; Marfisa es la auténtica guerrera, preparada para vivir todo tipo de aventuras que van más allá de lo socialmente establecido para su género. Además, según nos informa el autor y algunos de los personajes de la obra, ambas poseen un fuerte –y diferente– encanto y atractivo. En cambio, al finalizar el poema, la primera abandona el traje varonil para volver a retomar su verdadera identidad, mientras que la segunda continuará vistiéndolo, pues se ajusta más a la personalidad heroica de su carácter. Es decir, podemos apreciar en esta obra de referencia dos usos y finalidades muy distintas del traje varonil: como medio de un personaje para alcanzar un determinado objetivo, o como una forma de aproximación a su verdadera identidad.

Lope de Rueda será uno de los primeros dramaturgos españoles en introducir este recurso de la literatura italiana en su obra *Los engaños*³²³, seguido muchas décadas más tarde por títulos como *La española en Florencia* de Calderón o *El esclavo fingido* de Lope de Vega. Este último dramaturgo cultivó con entusiasmo el tema de la mujer vestida de hombre, convirtiéndolo en el motivo principal de muchos de sus títulos o incorporándolo, solo de manera episódica, en varias de sus comedias. De hecho, basándonos solamente en la producción de este autor podemos comprobar los muchos tipos de mujer varonil que existieron y el éxito ligado a este recurso, palpable a través tanto de la fama de sus obras, como del uso por parte de autores posteriores.

El porqué de esta admiración y entusiasmo que el hombre siente por la mujer heroica y guerrera, vestida varonilmente, quizá resida en el pensamiento secreto e íntimo de suponer un día vencida por ellos la arrogancia de la heroína y sometido su independiente y libre espíritu³²⁴.

³²² *Ibid.*, pp. 15-33.

³²³ Esta obra está basada a su vez en la comedia de intriga *Gl'ingannati* (1531), escrita por la Accademia degli Intronati.

³²⁴ BRAVO-VILLASANTE, C. *La mujer vestida de hombre*. Madrid..., p. 24.

Bravo-Villasante explica de este modo, con relación a las guerreras de pluma italiana nombradas anteriormente, uno de los posibles atractivos que esta mujer varonil podía representar para el público masculino. Además de esta idea, con la que estamos completamente de acuerdo, queremos añadir al menos seis motivos más –algunos de ellos centrados más específicamente en el siglo XVII y otros en el XVIII– por los que creemos que este recurso se popularizó entre los espectadores, sorteó todas esas críticas e intentos de censura comentados en apartados precedentes y, por supuesto, evolucionó dramáticamente y musicalmente.

En primer lugar, y relacionado con la idea recogida por Bravo-Villasante, porque era un recurso que funcionaba como situación teatral en sí misma. El público, cómplice del uso del disfraz, esperaba a que al final de la obra se desvelase la verdadera identidad del personaje, que coincidía con el género de la actriz que lo interpretaba. Con este tipo de situaciones escénicas, los espectadores podrían crear una mayor conexión con la trama de la obra y con sus personajes, pues eran los primeros en saber –obviamente, después del sujeto travestido y de sus cómplices– qué estaba ocurriendo realmente en cada situación. Este caso va a ser mucho más común en las comedias áureas de Lope de Vega, donde habitualmente todos los problemas se solucionan «al modo de una madeja de hilo que se va enredando, enredando, hasta que un último nudo lo desenreda todo de forma casi milagrosa»³²⁵.

En segundo lugar, como característica inherente al teatro breve del siglo XVII y de comienzos del XVIII, donde la inversión de género entre actor y personaje era un recurso completamente habitual. A pesar de que este recurso pretendiese hacer reír al público, en este tipo de obras no se espera que se desvele la verdadera identidad del personaje al final de esta, es decir, estos no están disfrazados dentro de la pieza, ya que su identidad es exactamente la misma que muestran cuando se presentan ante el auditorio por primera vez. Por otra parte, la trama de este tipo de obras se crea en otra realidad utópica que solo se puede comprender en este contexto del mundo al revés citado anteriormente, ya que, tal y como afirma Ceballos, «el mundo al revés es una forma de ficción, y no puede confundirse ni con la mentira ni con la falsedad»³²⁶, es decir, tiene una coherencia temática dentro de la producción en sí misma.

Por otra parte, tal y como se ha señalado en anteriores apartados, al ser el gracioso y la tercera dama-música los principales protagonistas de este tipo de piezas cómicas del teatro breve, es muy habitual encontrar papeles de mujeres vestidas de hombres cantando con la voz

³²⁵ ARANA CABALLERO, R. «La mujer oculta: el disfraz masculino...», p. 137.

³²⁶ CEBALLOS VIRO, Álvaro. «El mundo al revés: revisión del concepto y análisis de su operatividad en las prácticas escénicas de los siglos XVII y XVIII», *Hipogrifo*, 8.1. (2020), p. 18.

«natural» de la actriz, es decir, con una voz de mujer. Se crea así un personaje heterogéneo en escena, de identidad y apariencia –al menos en cuanto a su vestimenta– masculina, pero con voz femenina. Una creación muy popular en el siglo XVII que, desde nuestro punto de vista, fue el germen de muchas de las características del teatro musical del XVIII. Así, tal y como se verá a continuación, una de las actrices-cantantes que mejor ejemplifica este tipo de personaje del teatro breve fue Teresa de Robles, desarrollando papeles masculinos (alcalde, estudiante, etc.) que cantaban, en este caso, con una voz de soprano.

En tercer lugar, y relacionado en cierto sentido con el punto anterior, el recurso de la mujer vestida de hombre servía como una solución a esta predilección del gusto español por las voces agudas cantadas incluso en los personajes masculinos. El grado de especialización vocal e interpretativa que alcanzaron algunas actrices-cantantes en el siglo XVIII las llevaría a desempeñar –principalmente en las óperas y en las zarzuelas– tanto los papeles serios masculinos, como los graciosos. Aunque esta práctica ya la podemos constatar desde el siglo precedente es en la primera mitad del Setecientos cuando se intensifica. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que no existiesen actores-cantantes de género masculino en activo. De hecho, nombres como los de Manuel Guerrero o José Martínez Gálvez, entre otros, nos demuestran que estas prácticas podían sufrir puntualmente cambios.

En cuarto lugar, por el erotismo visual que supondría contemplar a una mujer en escena portando prendas masculinas. Como es evidente, este recurso teatral llevaba implícito el tener que llevar un determinado tipo de vestuario –como la casaca, las medias de cuadrillo o el calzón– que ayudase a asumir la identidad masculina, creando así nuevas siluetas femeninas en las tablas nunca vistas. Así, el resultado de combinar atuendos creados para el género masculino –en ocasiones a la moda– con figuras femeninas, encarnaría un ideal de erotismo por «lo ajustado de las prendas que habían de vestir las actrices para asumir la identidad varonil»³²⁷. Este aspecto, unido a la voz con la que recitaban y/o cantaban las intérpretes, creaba un impacto estético que, a juzgar por lo que se prolongó en el tiempo, debía agradar a los espectadores. A continuación, nos hacemos eco de las palabras de Ferrer Valls explicando los distintos encantos estéticos de este recurso:

Sobre el escenario tenía un atractivo erótico para el público masculino de la época. La mujer vestida con las calzas varoniles –a manera de medias, rematadas con un calzón corto, que según la moda subía o bajaba de la rodilla–, ofrecía para un público masculino una

³²⁷ ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana. «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura*, 125 (2011), p. 41.

imagen erótica atractiva. Sus piernas, oscuro objeto de deseo, se entregaban a la mirada pública, si bien no desnudas, en todo el esplendor de su contorno³²⁸.

En quinto lugar, el uso de este recurso suponía transgredir en escena ciertos comportamientos contruidos socialmente para los hombres y para las mujeres. Tal y como afirma Díez Fernández en relación con el hombre vestido de mujer, pero, en nuestra opinión, extrapolable al tema aquí tratado, «el travestido confunde los dos órdenes básicos, basados en el sexo, y que componen las diferencias genéricas, uno de los pilares en los que se apoyan las sociedades tradicionales»³²⁹. Es decir, esta creación teatral podía invertir y poner en entredicho valores admitidos y asimilados culturalmente, convirtiendo así este tópico en una especie de *locus criticus* que permitía reflexionar sobre la realidad asociada a cada género. Además, las mujeres actrices podrían desarrollar en escena oficios y actividades en principio privativas de los hombres como el alcalde, el soldado, el abogado o el doctor, entre muchas otras.

Por último, el personaje que encarnaba este disfraz es el único que tiene la posibilidad de «poseer los atributos de ambos sexos, puede mostrar en escena ambas posibilidades, característica que lo singulariza de los actores varones, porque ellos solo poseen una personalidad»³³⁰. Aunque desde el primer momento se presente en escena con una identidad y unos atributos masculinos, los espectadores le conceden –pues conocen las condiciones mediante las cuales se lleva a cabo este personaje– un sobrentendido margen de flexibilidad que permite que estas actrices puedan recitar y cantar sin tener que cambiar su voz natural e incluso puedan hacer alusión en sus propios diálogos a su verdadero género³³¹. Entendemos, por lo tanto, que, a mayores posibilidades escénicas para el personaje, mayores posibilidades de sorpresa –y de atracción– para el público. De hecho, contamos con una descripción de las emociones y posibilidades escénicas que el personaje de mujer vestida de hombre de Rómulo (interpretado por Francisca de Castro) de la ópera *La cautela en la amistad y el robo de las sabinas* (1735) produjo en un anónimo espectador que escribió los siguientes versos:

³²⁸ FERRER VALLS, Teresa. «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro, Universidad de Castilla, 2003, p. 194.

³²⁹ DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio. *Tres discursos de mujeres: poética y hermenéutica cervantinas*. Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2004, p. 146.

³³⁰ SPADA SUÁREZ, Rosa. *El travestismo femenino en Don Gil de las calzas verdes de Tirso de Molina*. Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, p. 4.

³³¹ Este aspecto podemos apreciarlo por ejemplo cuando María de Navas, vestida de hombre e interpretando a un personaje masculino, dice en la mojiganga anónima *El mundo al revés*: «O es / mi marido o no». En este diálogo, la actriz utiliza erróneamente la palabra «marido» cuando debería haber hecho referencia a «su mujer». En cambio, esta licencia se permite por el tipo de obra y personaje interpretado. Recogido en BUEZO, C. «La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII...», p. 276.

Ya con mejor estrella, la victoria
Rómulo consiguió, y así discurro
que, siendo hombre, y mujer a un mismo tiempo
tuvo en sí misma de su amor asunto.
Aquí su dulce celestial cadencia
que consiguió el laurel, yo no lo dudo
pues miré, que en el templo de sus labios
colgaban corazones por tributos³³².

Con independencia de los factores generadores de este citado éxito, no debemos olvidar las constantes críticas que este tópico teatral recibió, considerado por muchos como una práctica inadmisibles, capaz de despertar la lujuria en el público. En cambio, la realidad es que el uso de este recurso era uno de los muchos atractivos que ofrecía el espectáculo teatral por lo diferente que era contemplar a una actriz portando unas prendas y personificando un comportamiento socialmente atribuido al género masculino. Además, esta fascinación de lo prohibido y transgresión social sería uno de los muchos factores que, a pesar de las críticas, harían que este tópico no solo sobreviviera, sino que su uso se extendiese cada vez más.

En este sentido, podemos considerar un momento importante con relación a esta práctica cuando el 5 de diciembre de 1660 se representa la fiesta real cantada *Celos aun del aire matan*, con texto de Calderón y música de Hidalgo. Salvo el personaje gracioso de Rústico, interpretado por el conocido actor Antonio de Escamilla, todos los roles masculinos de esta ópera como Eróstrato, Céfalo o Clarín, fueron interpretados por actrices-cantantes especializadas en música. Según Becker, con relación al estreno de esta obra, Hidalgo pretendió imitar a los italianos, un estilo que «pedía tesituras de castrados, por ser ellos [...] en el escenario voz divina, de seducción, heroica»³³³. Por ello, una solución que en cierto sentido guardaba similitud con las características de este ambicionado estilo de referencia sería poner en escena a estos roles masculinos también con una voz aguda, pero en este caso, de mujer.

Esta práctica de que las actrices-cantantes interpretasen papeles masculinos fue continuada a lo largo de la centuria en obras como la zarzuela *Los celos hacen estrellas* (1672), donde muy probablemente Bernarda Manuela interpretó el papel cantado de Amor³³⁴; o en la comedia mitológica *Destinos vencen finezas* (1698), donde los personajes cantados de mujer

³³² OLMOS, Ángel Manuel. *Papeles Barbieri. vol. 27, Teatros de Madrid, vol. 14*. Madrid, Edición Discantus More Hispano, 2020, p. 16.

³³³ BECKER, Danièle. «El intento de fiesta real cantada ‘Celos aun del aire matan’», *Revista de Musicología*, 5/2 (1982), p. 300.

³³⁴ FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 1021.

vestida de hombre abundan. Por ello, consideramos que con *Celos aun del aire matan* se impulsó una práctica que se extendería hasta el siglo sucesivo y que daría lugar también a esa citada especialización dramático-musical que estamos abordando en este apartado. Por ello, llegados a este punto cabe preguntarnos cuándo este concepto de «mujer vestida de hombre» pasó de convertirse en un tópico teatral puntualmente desempeñado por ciertas actrices, a una especialización dramático-musical como tal.

Como ya se ha explicado anteriormente, el teatro breve permitía desarrollar personajes travestidos que, aunque solían interpretar pequeñas partes cantadas, eran en su mayoría personajes declamados. En efecto, con relación al Seiscientos, Casiano Pellicer cita en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia*, a actrices que destacaron en el desempeño de estos papeles, como Francisca Baltasara, Micaela Fernández o María de Navas, entre otras³³⁵. A este listado debemos añadir nombres como los de Manuela de la Cueva, Manuela de Labaña, Manuela de Escamilla, Teresa de Robles o Paula María de Rojas, las principales «mujeres vestidas de hombre» de estas comedias mitológicas y zarzuelas de finales de la centuria que hemos comentado anteriormente. Precisamente en estos últimos perfiles, capaces de dar voz (cantada y declamada) a dioses como Júpiter, Mercurio o Cupido es, en nuestra opinión, donde está el germen de esta especialización dramático-musical, pues fueron de las primeras intérpretes que supieron abordar periódicamente estas crecientes exigencias escénicas y musicales.

Así, las transformaciones que vive el panorama musical y teatral español a comienzos del siglo XVIII potenciarán, como es evidente, el uso de este recurso teatral. Las nuevas demandas de los géneros como la zarzuela o la ópera –que cambia significativamente la escena madrileña en la década de 1730– exigían a las actrices-cantantes desarrollar e interpretar personajes de género masculino con asiduidad, impulsando así esta citada especialización. De hecho, si hacemos una comparación entre los intérpretes que estrenaron los títulos operísticos italianos respecto a su versión española, podemos apreciar que esta práctica de cambiar a los cantantes masculinos de la original por actrices-cantantes femeninas, estaba completamente normalizada. A continuación, recogemos a modo de ejemplo ilustrativo, a los cantantes que estrenaron el *dramma per musica Adriano in Siria* de Metastasio en 1732, respecto a su

³³⁵ PELLICER, C. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia...*, pp. 28, 50, 107 y 114.

adaptación española *Más gloria es triunfar de sí* de 1737, realizada por el dramaturgo y traductor Antonio Bazo³³⁶ y puesta en música por José de Nebra:

Tabla 8: Relación de intérpretes del estreno del *dramma per musica Adriano in Siria* (1732) y su adaptación española *Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria* (1737).

<i>Personajes</i>	<i>Adriano in Siria (1732)</i>	<i>Adriano en Siria (1737)</i>
Adriano, emperador romano	Gaetano Orsini (castrato)	Francisca de Castro
Sabina, prometida de Adriano	Barbara Parsini (soprano)	Isabel Vela
Osroes, rey de los partos	Annibale Fabri (tenor)	Juana de Orozco
Emirena, hija de Osroes	Theresa Holzhauser (soprano)	María Antonia de Castro
Farnaspes, prometido de Emirena	Pietro Cassati (castrato)	Rita de Orozco
Aquiles, tribuno romano	Christoph Praun (bajo)	Bernarda de Villaflor
Silvio, criado (gracioso) ³³⁷	-	Rosa M. Rodríguez

Como se puede comprobar, todos los personajes interpretados en el estreno por cantantes masculinos fueron desarrollados en la adaptación de 1737 por actrices-cantantes españolas. De hecho, no solo el rol protagonista castrato de Adriano fue ejecutado por una cómica, sino también el de Aquiles, pensado en el título original para un bajo. Es decir, aunque esta obra fuese una adaptación de un libreto de Metastasio, la música –en este caso de José de Nebra– estaría específicamente creada y adaptada para las voces de estas *operatistas*³³⁸ que darían vida a los personajes de género masculino. Esta ópera nos sirve para demostrar cómo esta aplicación dramático-musical estaría más que asentada en la década de 1730, insertándose incluso en los títulos operísticos procedentes de Italia. En cambio, con la finalidad de ahondar en esta rama interpretativa, volvemos a retomar la pregunta formulada anteriormente de cuándo podemos comenzar a hablar específicamente de una especialización³³⁹.

Antes de contestar a esta pregunta, debemos determinar aquí qué entendemos por especialización dramático-musical. Si partimos de la teoría establecida por el profesor Piperno³⁴⁰, una especialización interpretativa debe ser comprendida desde dos puntos de vista

³³⁶ Para ampliar la información sobre este personaje véase: FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía. «Antonio Bazo traductor del teatro italiano», en Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga, Debora Vaccari (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 286-297.

³³⁷ Este personaje no se incluye en el título de 1732 por ser una característica de la tradición española.

³³⁸ Recordemos que este término fue creado precisamente en el año 1737.

³³⁹ Como ya se ha apuntado anteriormente, las actrices-cantantes de esta primera mitad de siglo se caracterizaban por su versatilidad artística. Por lo tanto, entendemos este concepto de especialización como una tendencia a desarrollar un determinado tipo de personaje, pero nunca como una exclusividad interpretativa.

³⁴⁰ Este investigador explica este concepto en relación con los intérpretes especializados en los personajes bufos de los *intermezzi*. En cambio, las características por él expuestas nos parecen aplicables a nuestro objeto de estudio.

diversos: en primer lugar, desde un punto de vista técnico-ejecutivo, relativo a la vocalidad y a la recitación específica de este tipo de personajes; y, en segundo lugar, desde un punto de vista económico-administrativo, que tiene que ver con la circulación de actores, su contratación específica para desempeñar un determinado papel en cierto tipo de espectáculos, así como el tipo de repertorio que abordaron durante su carrera³⁴¹.

El estudio de caso de personajes de «mujer vestida de hombre» como Júpiter, Acis o Colatino, nos demuestra una característica común a todos ellos: el rango vocal que abarcan es ligeramente más grave que el de las coprotagonistas femeninas de su misma obra, un aspecto que se refuerza todavía más en los números de dúo. En cambio, no hemos encontrado hasta la fecha –en los títulos aquí estudiados– indicaciones por parte del dramaturgo de que nuestras actrices tuvieran que emular una voz masculina al recitar. En cambio, no haberlas encontrado no significa que estos casos no hubieran existido, pues podría ser una indicación realizada a *posteriori* tanto por el autor de la compañía, como una decisión artística tomada por las propias actrices. De hecho, en los personajes graciosos esta característica podría ser habitual a la hora de recitar, con la finalidad de conseguir esa buscada risa en el público.

Por otra parte, con relación al punto de vista económico-administrativo que señala Piperno, podemos apreciar que en todas las compañías madrileñas del siglo XVIII hay perfiles de actrices que ejecutaban preferentemente los papeles de «mujer vestida de hombre». Este fue el caso, por ejemplo, de la afamada Catalina Pacheco, quien a partir de la década de 1740 desarrolla sistemáticamente los roles protagonistas serios de género masculino de las principales óperas y zarzuelas que se estaban representando en Madrid. Esto no quiere decir que en las agrupaciones en las que trabajase esta cómica no pudiera haber más actrices-cantantes ejecutando papeles masculinos, sino que existía una tendencia a que fuese la Catuja quien los abordase, pues probablemente destacaría en la representación de este tipo de personajes.

Además de ella, otras *cantatrices* que desarrollaron habitualmente papeles cantados y vestidas de hombres en el Setecientos fueron Águeda Guerrero, Juana de Orozco, Antonia de Fuentes, Antonia Mejía, Beatriz Rodríguez, Francisca de Castro, Catalina Hispano, Gertrudis Verdugo, Josefa López, María Luisa de Chaves, Rosa María Rodríguez y María de San

³⁴¹ PIPERNO, Franco. «Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)», *Rivista Italiana di Musicologia*, 17/2 (1982), p. 241.

Miguel³⁴², entre muchas otras. En cambio, cabe destacar también que las intérpretes que representaban papeles masculinos graciosos no solían ser las mismas que ejecutaban los papeles serios. Aunque es muy difícil hablar aquí de especialización, debido a la gran versatilidad con la que contaban estas cómicas, sí que podemos precisar que, dentro de este grupo, las cantantes que durante el siglo XVIII interpretaron habitualmente papeles masculinos bufos fueron Beatriz Rodríguez, Gertrudis Verdugo y Rosa María Rodríguez³⁴³.

Si realizamos un análisis de los repartos de las principales representaciones teatrales, podemos afirmar que esta especialización dramático-musical se desarrolla e intensifica, por lo tanto, de forma paralela a las nuevas exigencias que se estaban viviendo en los escenarios madrileños de mediados del siglo XVIII. Ya en espectáculos teatrales de la década de 1720 del relieve de *Angélica y Medoro* o *La hazaña mayor de Alcides*, encontramos totalmente asentada esta práctica. Algo que se intensificó completamente en el decenio de 1730 en títulos operísticos como *Trajano en Dacia*, *La cautela en la amistad y el robo de las Sabinas* o *Dar el ser el hijo al padre*, entre muchos otros. Es debido a la continuidad con la que vemos que se desarrolla este recurso, cuando se produce desde nuestro punto de vista esta –siempre relativa– especialización dramático-musical.

Por otra parte, tal y como se adelantó al inicio de este apartado, este aspecto va a sufrir puntualmente modificaciones, ya que vamos a encontrar cantantes masculinos –la excepción que refina y amplía la regla– interpretando personajes acordes a su género en diferentes títulos. Este fue el caso del actor-cantante Juan Plasencia, encargado de interpretar a Morlaco en la ópera *No todo indicio es verdad y Alejandro en Asia* (1744); de José Martínez Gálvez, que dio vida al rey griego Órcamo en la ópera *La Clicie* (1739); o, por supuesto, del aplaudido Manuel Guerrero, esposo de la también afamada María Hidalgo y rol principal de obras como *La Elisa* (1739), donde interpreta a Armidoro, o *La más heroica amistad y el amor más verdadero* (1745), dando vida a Clístenes.

En cambio, cabe destacar por ejemplo cómo en este último título operístico, con libreto adaptado y traducido de *L'Olimpiade* de Metastasio, también hay actrices-cantantes

³⁴² Todos estos perfiles también están disponibles para su consulta en los apéndices finales de este trabajo. En cambio, consideramos que es necesario hacer un estudio pormenorizado de cada una de sus trayectorias para comprender qué características presentaban en la interpretación de estos papeles.

³⁴³ Esta actriz-cantante interpretó el personaje serio de Horacio en *Amor aumenta el valor* (1728), confirmando así esta citada versatilidad.

interpretando papeles masculinos³⁴⁴. Es decir, que estos actores-cantantes representasen papeles acordes a su género, no significa en ningún caso que se eliminase el recurso que estamos analizando en este apartado, sino que implica que se estaban abriendo nuevos horizontes de cara al futuro en este tipo de repertorio. De hecho, a modo anecdótico, recogemos aquí para finalizar unos versos anónimos donde se declara, entre otros groseros aspectos, esta preferencia femenina en el cantado, contraponiendo la voz de Rita de Orozco respecto a la de Manuel Guerrero:

[...] cuanto, a su mayor blasón,
suelo cantar será preciso
que yo calle, porque tengo
orejas de asno perdido.
Pero me suena mejor
con su cara de vestiglo
la Rita que no el Guerrero³⁴⁵.

1.1.7. La graciosa. Más que una cuestión de género

La tragedia es excelente, señor Moratín, y digna de su buen ingenio de usted. Yo por mi parte haré lo que pueda; pero, dígame usted la verdad: ¿a qué viene ese desempeño de componer a la francesa? Yo no digo que se quite la pieza ni siquiera en verso; pero ¿qué trabajo podría costarle a usted añadirle un par de graciosos?³⁴⁶

El actor José Espejo, primer galán entre 1761 y 1770, dedicaba estas palabras al dramaturgo Nicolás Fernández de Moratín. En ellas, podemos apreciar cómo este cómico manifiesta su descontento con el hecho de que no se haya introducido la pareja de graciosos, tan característica de la tradición teatral hispana y tan esperada y aclamada por buena parte del público que asistía al teatro, en la tragedia *La Hormesinda* (1780). A lo largo de estas páginas, partiremos de los orígenes de esta tipología de personaje, para adentrarnos en su tratamiento en la primera mitad del siglo XVIII. Nuestra hipótesis es que la graciosa, la componente de género femenino de esta pareja, fue ganando protagonismo con el paso de los años respecto a su compañero masculino, entre otros aspectos, por la presencia cada vez mayor de la música

³⁴⁴ El reparto de esta ópera contaba con un total de cinco personajes masculinos, cuatro de los cuales fueron interpretados por actrices-cantantes. Para ampliar esta información véase Recogido COTARELO Y MORI, E. *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico...*, p. 805.

³⁴⁵ Recogido en BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 373.

³⁴⁶ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. *Obras póstumas*. Londres, Imprenta Española de Manuel Calero, 1825 (2.ª edición), pp. XVII-XVIII.

en las obras que dominaban los escenarios. Por otra parte, analizaremos la eficacia de algunas las intervenciones de este tipo de personaje, cargadas de ironía, crítica social y de unas revolucionarias ideas morales.

Repárese de paso en que fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces tanta ocasión dio a los presentes³⁴⁷.

Lope de Vega aseguraba en esta dedicatoria dirigida al dramaturgo Juan Pérez Montalbán, que él fue el encargado de introducir por primera vez en su comedia *La francesilla* la figura del donaire, es decir, la del gracioso. Aunque no podemos asegurar que realmente fuera esta obra la pionera en incluir a este tipo de personaje, lo que sí podemos hacer aquí es comprobar a través de la figura de este primerizo donaire, las características que definían a esta tipología pues, como veremos, muchos de sus rasgos se mantendrán también a lo largo del siglo XVIII³⁴⁸. Así, Tristán, el lacayo de *La francesilla*, va a ser caracterizado por su autor como un personaje astuto, hábil en el empleo de las anfibologías (los dobles sentidos que tanto gustaban al público y que los conectaba con la escena) y como borracho, tal y como se puede comprobar en este breve diálogo que mantiene con el personaje serio de Feliciano:

FELICIANO	¿Por qué lo dices ahora?
TRISTÁN	Porque ya cualquier señora no dice más de «Senor».
FELICIANO	Ya este borracho comienza.
TRISTÁN	Dicen que tilde en dición, es perniabrir la razón y se tiene a desvergüenza ³⁴⁹ .

Tal y como afirma Vélez-Sainz, «el utilizar la tilde es como ‘abrir las piernas’, la ‘razón’, el sentido de la oración, es decir, Tristán pretende corregir burlescamente la dición de una dama por medio de una referencia sexual»³⁵⁰. Este gracioso lopesco va a ser el que introduzca los momentos picantes de la obra, quien aconseje y parodie a los personajes elevados y quien reúna en su figura prácticamente todos los vicios que un ser humano pueda

³⁴⁷ VEGA, Lope de. *Obras Completas, Comedias, IV*, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1993, p. 692.

³⁴⁸ Para ampliar esta idea véase: FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en José Fernández Montesinos (ed.), *Estudios sobre Lope*, México, El Colegio de México, 1951, pp. 13-70.

³⁴⁹ VEGA, Lope de. *La francesilla*, Donald McGrady (ed.), Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1980.

³⁵⁰ VÉLEZ-SAINZ, Julio. «Búcaro, bícaro, pícaro: Tristán como coda en *La francesilla* de Lope de Vega (espacios carnavalescos y ruptura de la ilusión escénica)», *En buena compañía: estudios en honor a Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia (coords.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 766.

tener (pasión por el alcohol, por la comida, supersticioso, desvelo por el dinero, etc.). En definitiva, un personaje socialmente imperfecto con el que buena parte del público se podía sentir reflejado y que conectaba el mundo creado en escena con el mundo real.

Una fórmula que con los años se fue consagrando y que adquirió tanta popularidad que, tal y como expresa Palacios, «no existe género alguno, ni los trágicos, ni los sacros, ni los líricos, que esté libre de su grotesca figura»³⁵¹. La presencia de este tipo de personaje era en definitiva una garantía de éxito en las representaciones. De hecho, incluso en las adaptaciones de las óperas serias que se hicieron de los libretos de Metastasio en la década de 1730³⁵². Por poner un ejemplo, en el *dramma per musica Más gloria es triunfar de sí* (1737), adaptación del libreto *Adriano en Siria* (1732) del poeta romano, se añade expresamente al gracioso Silvio (interpretado por Rosa Rodríguez), no presente en la obra original. A continuación, recogemos un fragmento recitado por este personaje:

SILVIO	[...] Ella, muy zalamera, fingiendo que lo siente, se exaspera, pero yo no la veo, ni la trago que al fin es hembra, y le ha de dar pago ³⁵³ .
--------	--

Además, los graciosos también podían ironizar y hacer un guiño a la música que se estaba interpretando en otros contextos ajenos al suyo. Un ejemplo de ello, podemos encontrarlo en el sainete *Introducción a un baile y juego* (1719) de Juan Salvo y Vela. El gracioso Francisco Rico, haciendo de sí mismo, debe cantar un recitativo como pago por haber perdido a la partida que él y su grupo estaban jugando. Antes de interpretarlo, este cómico nos dice que lo que va a cantar pertenece a Scarlatti, aunque su modo de interpretarlo no tenga mucho que ver mucho con este músico:

TODOS A 4	Pues pague, pague la pena, pues pagar es forzoso siempre quien yerra.
CUEVA	Sentencio que un recitado cante.
TODOS	Cumpla la sentencia.
RICO	No me atajo yo de nada

³⁵¹ PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida, Milenio, 1998, p. 42.

³⁵² Véase LEZA, J. M. «Metastasio on the Spanish stage...», pp. 623-630.

³⁵³ BAZANO. *Melodrama scenico intitulado: Más gloria es triunfar en sí. Adriano en Siria*, Madrid, BNE, T/11419, 1737, f. 56r.

segundo tono, Serqueira³⁵⁴,
y llamarme con el golpe
por si el afecto me lleva
que es música de Escarlati
aunque es la voz de bayeta.

Canta recitado

No ha de haber mosquetero
que se beba un cuartillo entero
y yo ya por costumbre
me encajaré de un trago media arumbre
luego en la panza mía
está la original mosquetería³⁵⁵.

Por supuesto, el hecho de que en la propia jerarquización de las compañías hubiese dos actores denominados graciosos y una tercera dama que tendencialmente se ocupó de la versión femenina de este rol, demuestra la importancia y atención que este tipo de personaje demandaba en la creación de las obras. Si bien es cierto que los rasgos de Tristán van a ser comunes y a definir a buena parte de los graciosos creados en el siglo XVIII, no debemos olvidar que, en definitiva, cada dramaturgo adaptaba las intervenciones de este personaje con relación a sus ideales, gustos y creencias, tal y como así lo define José Prades cuando afirma lo siguiente:

Las gracias del criado, sus burlas, su gracejo que abarca todos los grados de la comicidad, desde las sales burdas y groseras, hasta el fino humor y sátira punzante, han consagrado al gracioso como una creación magistral. Ahora bien, la vis cómica de cada gracioso depende del dramaturgo en cuestión³⁵⁶.

Por otra parte, esta investigadora define a la cómica de género femenino en unos términos ligeramente diferentes a los de su homónimo masculino, que se mantendrán vigentes en buena parte de las graciosas de las obras del Setecientos analizadas a lo largo de este estudio:

Es compañera adicta de la dama, encubridora de sus asuntos amorosos, consejera astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquella; hábil en las tercerías de amor; inclinada a la persona del gracioso con quien reproduce – en tono paródico – los amores de dama y galán; tan codiciosa e interesada como el gracioso³⁵⁷.

Evidentemente, las características interpretativas tan específicas que requería este tipo de personaje exigieron un alto grado de especialización por parte de los cómicos que los

³⁵⁴ Indicación al músico de la compañía, Juan de Sequeira.

³⁵⁵ SALVO Y VELA, Juan. *Introducción a un baile y juego*. Madrid, BNE, MSS/14514/54, 1719, ff. 3r-3v.

³⁵⁶ JOSÉ PRADES, Juana de. *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, 1963, p. 114.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 251.

ejecutaban. En cuanto a los de género masculino, podemos destacar, por su amplia trayectoria ocupando este tipo de personajes en la primera mitad de la centuria, a Hipólito de Olmedo, Francisco Rico, Ignacio Cerqueira, Félix Ramírez, Miguel Ayala o Francisco Rubert; y en cuanto a las de género femenino, a María de San Miguel, a Beatriz Rodríguez y, por supuesto, a la aplaudida Rosa Rodríguez.

Como hemos indicado antes, este personaje otorgaba al libretista la libertad de introducir el tipo de discurso que este quisiera, siendo en ocasiones el medio perfecto para denunciar comportamientos socialmente aceptados, o que se reproducían entre hombres y mujeres, como los malos tratos, o las injusticias producidas dentro de la institución del matrimonio³⁵⁸. Es decir, a través de la figura de estos personajes, se podía inducir al público a, en palabras de Hernández-Araico, «adoptar una postura irónica comparable a la del dramaturgo ante los valores oficiales que motivan a los protagonistas»³⁵⁹. Como ejemplo de ello, recogemos a continuación el recitativo interpretado por el personaje de la graciosa Chuleta (Rosa Rodríguez) en la zarzuela *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes* (1745), con libreto de José de Cañizares y música de José de Nebra:

CHULETA	Ya sé yo que hay maridos chanflonazos, que su pobre mujer se hace pedazos porque anden limpios, y los porcallones son, en vez de personas, chirriones; pues si traen camisolas (reparadlos) barren la casa con los chupacaldos ³⁶⁰ : si has de ser mío, amigo, han de fregarte de arriba abajo, aunque te cause pena, con estropajo, con jabón y arena, y las barbas con pinzas arrancarte; de otra suerte me río del matrimonio, porque yo, hijo mío ³⁶¹ .
---------	--

³⁵⁸ Todos estos aspectos pueden apreciarse en las intervenciones cantadas del personaje de Cofieta, la graciosa de la zarzuela *Para obsequio a la deydad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia* (1747), analizados en el capítulo 6 de este trabajo, donde se recoge el estudio de la actriz-cantante Rosa Rodríguez.

³⁵⁹ Citado en LOBATO, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60 (1994), p. 158.

³⁶⁰ Esta palabra probablemente hace referencia a los «abrigos». Véase TRIGO DÍAZ, Feliciano, *Zanqueando cos cabaqueiros (Caminando con los tejeros)*, Pontevedra, Deputación de Pontevedra, 2001.

³⁶¹ CAÑIZARES, José de. *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes*. Madrid, BNE, T/10539, 1745, ff. 25-26.

En este recitativo la graciosa hace una crítica al matrimonio y al estado desaliñado con el que muchos hombres se presentaban ante sus mujeres. Pocos meses después de la representación de *Cautelas contra cautelas* se estrenaba también en el Coliseo del Príncipe *La Colonia de Diana*, con música de José de Nebra y libreto de González Martínez, un dramaturgo que –tal y como señala Leza– tomará el «relevo generacional» de José de Cañizares en cuanto a libretista del género zarzuelístico³⁶². En uno de los dúos de esta obra, cantado por los graciosos Chicharrón y Estufilla en versos de seguidilla, González Martínez saca a la luz, tal y lo como expresaría Capel Martínez, «el error que parece tener algún fundamento, de que las mujeres son inferiores a los hombres»³⁶³:

CHICHARRÓN	Las mujeres son todas peste del Orbe.
ESTUFILLA	Eso mismo pensaba yo de los hombres.
CHICHARRÓN	Las mujeres sus casas destruyen, fieras.
ESTUFILLA	Pues los hombres las suyas y las ajenas.
CHICHARRÓN	A algunos con su infamia la frente adorna.
ESTUFILLA	Hasta en eso les ponen una corona.
CHICHARRÓN	A los bobos que agarran echan a pique.
ESTUFILLA	Pues el que fuere bobo que no camine.
CHICHARRÓN	Ya de aquella manzana sabes el cuento.
ESTUFILLA	Ellas que culpa tienen de hallar camuesos ³⁶⁴ .

A través del personaje de la graciosa se podían presentar y expresar ante el auditorio ideas que no tenían que estar precisamente socialmente normalizadas en ese momento. La fachada cómica de la graciosa hacía que en cierto modo se le perdonase si exageraba en su

³⁶² LEZA, J. M. «‘Al dulce estilo de la culta Italia’...», p. 321.

³⁶³ CAPEL GARCÍA, Rosa María, «Mujer, sociedad y literatura en el Setecientos español», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), p. 116.

³⁶⁴ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *La Colonia de Diana*, Madrid, BNE, RES /60, 1745, f. 27r.

discurso, pero la realidad es que en la práctica estaba exponiendo ideas en defensa de la situación de la mujer ante un auditorio en el que se entremezclaban diferentes géneros y clases sociales. Es por ello por lo que consideramos que esta tipología de personaje fue el altavoz, el medio, para denunciar prácticas y comportamientos sociales a medida que avanzaba la centuria. En cambio, no debemos ignorar que, exponer ciertos problemas ante el público, podía causar un efecto completamente contrario al deseado, ya que circunscribir la crítica social a las tablas podía ser, en muchas ocasiones, una manera de neutralizarla en el ámbito de la vida real³⁶⁵.

Por otra parte, la presencia cada vez mayor de la música en escena, a través de géneros como la zarzuela o la ópera, hará que, tal y como afirma Fadel, «las graciosas excedan en importancia a los personajes masculinos»³⁶⁶. Si bien es cierto que, tal y como se puede apreciar en el apartado «6.2.2. Graciosas, confidentes y criadas: la consolidación de una especialización» de este trabajo, las actrices-cantantes podían interpretar indistintamente personajes graciosos de género masculino y femenino, lo cierto es que a medida que avanza la centuria –y más concretamente en la década de 1740– las graciosas tienden a imponerse sobre los graciosos en cuanto a grado de protagonismo. Un hecho que puede deberse tanto a este citado incremento de la presencia de la música, como a que los discursos generados por las graciosas coincidían en mayor profundidad con los pensamientos e ideas contemporáneos.

1.2. LAS TEMPORADAS TEATRALES

En las primeras décadas del siglo XVIII la vida teatral seguía esencialmente el mismo ritmo que en el XVII. El año teatral estaba dividido en dos partes, la primera temporada y la segunda temporada. La primera temporada empezaba el Domingo de Resurrección, en marzo o abril, y las dos compañías seguían representando cada día durante unas nueve semanas, hasta el Corpus [...] A principios de septiembre las dos compañías regulares empezaban la segunda temporada, y seguían representando cada día hasta el Martes de Carnestolendas inclusive (en febrero o a principios de marzo), cuando terminaba el año teatral. Durante la Cuaresma no representaban las compañías normales, pero a menudo había una compañía o de títeres o máquina real (marionetas), o de volatines, en uno de los corrales³⁶⁷.

³⁶⁵ Para ampliar estos aspectos véase: HUERTA CALVO, Javier. *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Barcelona, Oro Viejo, 1995.

³⁶⁶ FADEL RODRÍGUEZ, I. L. *Música e poética...*, p. 33.

³⁶⁷ VAREY, John Earl y DAVIS, Charles. *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid (1706-1719). Estudio y documentos*. Londres, Támesis Books (Támesis, Serie C, Fuentes para la Historia del Teatro en España XVI), 1992, p. 29.

Así definían Shergold y Davis en la introducción a su obra *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719* (1992) el normal funcionamiento de una temporada teatral en el siglo XVIII. Las temporadas teatrales eran, en cierto sentido, la piedra angular del sistema productivo de representaciones, pues lo articulaban y lo controlaban, estipulando y delimitando antes de su comienzo sus horizontes. Del buen funcionamiento de este mecanismo dependían, entre otros aspectos, los fondos con los cuales se mantendrían los hospitales del Ayuntamiento de Madrid, por lo que era estrictamente necesario que este sistema estuviese gestionado por figuras políticas que lo tramitasen.

Por ello, entre las figuras que conformaban estos órganos de gestión, se encontraban miembros que dependían directamente de la Corte, como el Juez Protector de Corrales y Hospitales, y otros que obedecían al gobierno municipal, como los comisarios. De hecho, cabe destacar aquí, casi a modo anecdótico, que era el propio Ayuntamiento de Madrid, sobre todo cuando se trataba de la representación de comedias nuevas, autos sacramentales u obras de gran espectáculo (es decir, las conocidas «comedias de teatro», donde la inversión económica era mucho mayor), el encargado de pegar y pagar los carteles que promocionaban todos estos títulos³⁶⁸.

Además, entre las funciones del Ayuntamiento estaban también el pago al poeta encargado de componer la loa para el comienzo de la temporada, el pago a los diferentes oficiales administrativos y demás puestos auxiliares (contable, censor, escribano...), así como el abono de todos los costes relativos a la formación de las dos compañías. Por otra parte, dentro de que, tal y como hemos visto, el autor de comedias tenía bastante libertad a la hora de elegir los títulos que quería representar con su agrupación, desde la administración se delimitaban también el tipo de obras incluidas en la temporada teatral. Tal y como apunta Núñez Caballero «se estableció un procedimiento que obligaba a las compañías a representar un mínimo de 10 comedias nuevas por temporada y solo 16 comedias con una antigüedad inferior a dos años»³⁶⁹ en las primeras décadas del siglo XVIII. Estas decisiones artísticas eran, en definitiva, un sistema de gestión estratégica capaz de competir a largo plazo con el mercado teatral de la época.

Junto a estas estipulaciones, debemos añadir las obras representadas en fechas tan importantes de la temporada teatral como el Corpus Christi, Navidad o Carnaval, entre las que

³⁶⁸ En otros casos, estos carteles los costeaban las propias agrupaciones.

³⁶⁹ NÚÑEZ CABALLERO, Félix. «La contabilidad de los corrales de comedias de Madrid», *Revista de contabilidad y tributación*, 430 (2019), p. 176.

encontramos «comedias regulares»³⁷⁰, autos sacramentales, zarzuelas, follas y, por supuesto, las citadas comedias de teatro (que, según su argumento, podían ser de tres tipos: comedias de magia, de santos, y militares)³⁷¹. Como se puede extraer de estas palabras, el repertorio abordado por una compañía en una sola temporada teatral era ciertamente extenso, pues además de los géneros citados, debemos añadir la amplia cantidad de piezas breves que acompañaban a las obras principales. Un hecho que nos permite traer aquí, aunque alejadas cronológicamente, las palabras de Rojas al comparar al autor de comedias con la figura de un atlante:

[...] sustentado como atlante,
el peso de vuestro gusto
diez y ocho meses cabales:
cincuenta y cuatro comedias
que ha hecho nuevas sin cansarse,
y otros cuarenta entremeses
de tanto gusto y donaire.
Merece premio, por cierto
que le merece, y muy grande³⁷².

Las cantidades señaladas por Rojas no son en absoluto desorbitadas, pues tal y como recoge Andioc, en el año 1763, la compañía de Ladvenant representó un total de 74 obras en una temporada teatral; y en el año siguiente, alrededor de 75³⁷³. Por supuesto, el precio de las entradas variaba según el tipo de obra, siendo las «espectaculares» comedias de teatro –por su decorado, empleo de tramoyas y música– más caras que las citadas comedias regulares³⁷⁴. Por otra parte, con relación a estas citadas piezas del teatro breve a las que hemos hecho anteriormente referencia, cabe resaltar en este punto la importante función que las loas cumplían al comienzo de cada temporada teatral en lo tocante a presentar a los miembros que conformaban las agrupaciones. Una función que lleva a Bergman a compararla en la práctica con los actuales programas de mano impresos, que tienen la finalidad, entre otros aspectos, de informar a los espectadores acerca de los nombres y de la trayectoria de cada intérprete³⁷⁵.

³⁷⁰ ANDIOC, R. y COULON, M. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII...*, p. 18.

³⁷¹ Cabe destacar aquí cómo a partir de la década de 1730, la ópera también se va a incluir en el circuito de las temporadas teatrales, haciendo coincidir sus representaciones con el periodo carnavalesco. Para ampliar estas cuestiones véase: LEZA, J. M. «Francesco Corradini y la introducción de la ópera...», pp. 123-146.

³⁷² ROJAS, Agustín de. *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972, p. 109.

³⁷³ ANDIOC, R. *Teatro y sociedad...*, p. 18.

³⁷⁴ Para profundizar en estos aspectos véase la introducción ofrecida por Andioc y Coulon en la citada obra *Cartelera teatral madrileña*, en la que ambos autores ofrecen detallados compendios sobre las recaudaciones obtenidas según el tipo de obra representada.

³⁷⁵ BERGMAN, Hannah E. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 87.

Estas compañías continuaban formándose –siguiendo con la tradición del siglo anterior– durante la época de Cuaresma, pues debían estar listas para la representación de los autos sacramentales el día del Corpus Christi. Si bien es cierto que con el reinado de Felipe V este género va a perder la categoría de fiesta real y, por lo tanto, parte de su importancia, se continuará manteniendo la práctica de conformar las agrupaciones durante este periodo. En relación con la formación y función de las agrupaciones, Leza, a partir de lo expuesto por Buck, señala cómo «la filosofía que rige la organización de la temporada teatral podría resumirse en que las dos compañías debían exhibir un espíritu competitivo con el fin de estimular el interés de la audiencia, pero al mismo tiempo, y debido a los intereses económicos de los actores y de la propia administración, la competencia real debía ser reducida al mínimo con el fin de evitar pérdidas»³⁷⁶.

Sin duda, compartimos esta idea de que esta supuesta rivalidad entre ambas compañías fue mucho más comercial, es decir, más teórica que práctica, por diversos factores. En primer lugar, porque los dos teatros públicos, el de la Cruz y el del Príncipe, eran los dos únicos espacios de la ciudad que ofrecían diariamente representaciones, es decir, no existía competencia más allá de ellos³⁷⁷. Además, las agrupaciones se turnaban ambos escenarios a lo largo del año con la finalidad de poder disfrutar por igual de las distintas posibilidades escénicas y del aforo que estos les brindaban.

En segundo lugar, porque cuando se producía una representación para el ámbito cortesano no se elegía a una troupe sobre la otra para ejecutar dicha función, sino que ambas eran llamadas para actuar juntas, trabajando para un mismo objetivo: satisfacer estéticamente a los monarcas. En tercer lugar, porque probablemente desde el gremio de representantes españoles se potenciase, aunque no siempre fuera posible, el hecho de evitar rivalidades entre los cómicos. En cuarto lugar, porque a pesar de que, si bien es cierto que a lo largo de los años suele mantenerse una cierta estabilidad en los componentes que integraban una agrupación, estos podían intercambiarse a lo largo de las temporadas. En efecto, la propia Junta velaba por el hecho de que la calidad de ambas compañías, en cuanto al tipo de profesionales que las conformaban, fuese homogénea y por lo tanto relativamente fácil para ellas competir.

³⁷⁶ LEZA, J. M. «Francesco Corradini y la introducción de la ópera...», p. 128.

³⁷⁷ El Teatro de los Caños del Peral debe recibir una atención aparte, ya que en determinados momentos de la centuria estuvo cerrado y su historia es mucho más específica que la de los dos espacios públicos que venimos citando. Para consultarla véase la siguiente obra: DOMÉNECH RICO, Fernando. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La Commedia dell'arte en la España de Felipe V)*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2007.

Una prueba de ello la tenemos en que en el año 1731 la Junta de formación de compañías acordó –por su particular habilidad para la música– que Francisca de Castro formase parte tanto de la agrupación de Juana de Orozco, como de la de Manuel de San Miguel, «contemplando la mucha falta que esta parte hace en las compañías»³⁷⁸. Es decir, desde los propios cargos oficiales se velaba por una equidad que no desfavoreciese laboralmente a ninguna de las dos agrupaciones. De hecho, como cabe suponer, el éxito de las representaciones dependía de muchos otros factores más allá de en qué teatro se representasen o de qué compañía las llevase a cabo. Leandro Fernández de Moratín apuntaba otros factores que podían alterar la asistencia del público al teatro:

¿Se representa en el mes de julio? Durará tres días y no producirá nueve mil reales de entrada. ¿Se representa en el de enero y llueve? Durará diez días y pasarán las utilidades de siete mil pesos. ¿No llueve? Al quinto día será necesario dejarla y la ganancia será mucho menor³⁷⁹.

La meteorología y los diferentes momentos del año en los que se produjesen las representaciones eran, por lo tanto, dos elementos que afectarían directamente a la venta de entradas. A pesar de que desde nuestra perspectiva actual resulta muy difícil valorar qué pudo potenciar o refrenar el éxito de una determinada función, podemos citar algunos de estos hipotéticos factores. Más allá de las condiciones climáticas y de los momentos específicos del año, otro de estos elementos para tener en cuenta pudo ser la censura aplicada a algunos títulos.

Tal y como expresa Andioc, «que el texto original de una obra esté más o menos podado de orden de la censura o por necesidades de la puesta en escena»³⁸⁰, podía sin duda rebajar los atractivos *a priori* ideados para una función teatral. La competencia que suponía la llegada de una compañía itinerante (acróbatas y titiriteros) a la ciudad, o razones sanitarias como epidemias o los lutos reales por el fallecimiento de un monarca, también podían ser otros de los agentes que afectasen al desarrollo normal de la actividad teatral. En cambio, entre los factores puramente artísticos, cabe señalar cómo la inserción de nuevas piezas del teatro breve que acompañasen a la obra principal, así como la actuación de un determinado artista (actor, cantante o bailarín), podían afectar a esta concurrencia del público. Es evidente que el público que asistía a estos espectáculos madrileños apreciaba el dinamismo, la espectacularidad y las novedades que se pudieran producir en escena.

³⁷⁸ Recogido en OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 16, Teatros de Madrid, vol. 3...*, p. 95.

³⁷⁹ Citado en ANDIOC, R. *Teatro y sociedad...*, p. 31.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 32.

Se valen de mil invenciones para atraer a la gente; unas veces con iluminaciones inverosímiles y decoraciones de teatro y lo que llaman tramoyas; otras veces dividen la comedia para que haya más entremeses; otras apelan a diferencia de tonadillas y recitados, y otras tienen que andar suplicando a los bailarines; y ya sabe V. que al coliseo donde hay mejor bailarín acude toda la gente³⁸¹.

Estas palabras de Nicolás Fernández de Moratín, recogidas en su obra *Desengaño al teatro español* (1763), evidencian la voluntad de defensa y adaptabilidad que los comediantes tenían para conseguir que la temporada fuese económicamente fructífera. Evidentemente, otros de los aspectos que contaban a la hora conseguir este éxito era insertar en estas representaciones todas las novedades estéticas, tanto teatrales como musicales, que estuvieran en boga en ese momento, un aspecto que esperamos abordar en profundidad lo largo de todo este trabajo.

1.3. LOS ESPACIOS TEATRALES EN MADRID: CARACTERÍSTICAS Y CONDICIONES ESCÉNICAS

Si exceptuamos el teatro cortesano del Buen Retiro, Madrid disponía de tres corrales públicos (luego coliseos): el de los Caños del Peral, o «italiano», edificado a principios de la centuria y dedicado casi exclusivamente a la ópera italiana, y los ya antiguos, llamados «nacionales», de la Cruz y el del Príncipe³⁸².

Andioc comenzaba su célebre obra *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* describiendo de esta manera los principales espacios de representación madrileños de la centuria. Además de los cuatro edificios citados por el hispanista francés, debemos señalar los salones, cámaras palaciegas y jardines donde también se programaban funciones orientadas específicamente para la corte. A rasgos generales, hubo una cierta continuidad en lo que respecta a los espacios de representación madrileños en el cambio de siglo y de dinastía. Es decir, los corrales de la Cruz y del Príncipe seguían siendo los principales espacios comerciales, mientras que el Coliseo del Buen Retiro, inaugurado oficialmente en 1640, era el principal teatro para las representaciones cortesanas, aunque a veces pudiera abrirse al «gran público» de forma puntual mediante el pago de entradas.

En cambio, en la primera década del Setecientos, se produjeron diversos acontecimientos que repercutieron directamente en el estado de los espacios de representación.

³⁸¹ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. *Desengaño al teatro español: respuesta al Romance liso y llano y defensa del pensador. Su autor Don..., criado de la Reina Madre Nuestra Señora, Académico de los Arcades de Roma* (1763), D. Gies y M. A. Lama (eds.), Madrid, Castalia, 1996, p. 9.

³⁸² ANDIOC, R. *Teatro y sociedad...*, p. 11.

En primer lugar, la crisis económica producida por el conflicto sucesorio tuvo un impacto directo en la asistencia del público madrileño a las representaciones teatrales y, por lo tanto, en las recaudaciones obtenidas. Como veremos, hasta los años 1736 y 1745, que es cuando se produce respectivamente la renovación completa de los Teatros de la Cruz y del Príncipe, con la finalidad de adaptarlos a las nuevas demandas escenográficas y repertorios, se llevarán a cabo solo modestas reparaciones en los antiguos corrales de comedias.

Por otra parte, los representantes españoles tuvieron que competir con las novedades de los espectáculos creados por las agrupaciones procedentes de Italia. Más concretamente, en 1708, se convierte el lavadero de los Caños del Peral en un espacio de representación destinado a la compañía de los Trufaldines, especializada en *commedia dell'arte*. Antes de esta fecha, tal y como explica Doménech Rico, esta troupe solía actuar casi diariamente para el público de Madrid en el corral de la calle de Alcalá, contraviniendo las disposiciones legales estipuladas para los corrales de comedias desde hacía décadas³⁸³. Además, este grupo de cómicos ignoraron algunas prohibiciones que sí se les exigían a los comediantes españoles, como la de representar en horario nocturno o permitir que ambos géneros, hombres y mujeres, se sentasen juntos para ver la función. En cambio, desde nuestro punto de vista, esta agrupación fue la encargada de introducir todo tipo de innovaciones que influyeron poderosamente en los gustos del público³⁸⁴.

Otro hecho significativo, relativo a este citado estado de decadencia de los teatros, es que a partir del año 1712 el Ayuntamiento de Madrid va a ir tomando cada vez mayor control en la gestión de los corrales, desbancando a la figura del arrendador. Este cambio en cuanto a la gestión de los espacios será desde nuestro punto de vista beneficioso para la escena pues, tal y como afirma Núñez Caballero, permitirá «acometer inversiones arriesgadas, pues los potenciales fracasos se compensaban en el largo plazo con potenciales aciertos»³⁸⁵. Es decir, se comenzó a invertir más dinero en tramoyas y en efectos visuales que hacían más atractiva la puesta en escena. La espectacularidad ya no iba a ser, por lo tanto, un privilegio del teatro cortesano, sino que empezaría a extenderse, salvando las distancias, también en las celebraciones de carácter público. Este cambio de paradigma explica el éxito que comedias de magia como *El mágico de Salerno* o *Marta la Romarantina* tendrían entre 1712 y 1720.

Precisamente a principios de la década de 1720, la citada compañía italiana vuelve a disolverse, quedando el teatro de los Caños del Peral completamente abandonado. Según

³⁸³ DOMÉNECH RICO, F. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral...*, pp. 36-37.

³⁸⁴ Para profundizar en estas cuestiones, véase: LEZA, J. M. «Celebrando a Hércules hispano...», pp. 101-114.

³⁸⁵ NÚÑEZ CABALLERO, F. «La contabilidad de los corrales de comedias...», p. 172.

afirma Doménech Rico, el 9 de noviembre de 1725, «la Villa abre un expediente sobre el local con la intención de venderlo, para la cual tiene concedida licencia del rey»³⁸⁶. En cambio, parece que no se llegó a ningún acuerdo con ningún comprador sobre la venta de este espacio. Quizás por ello, prácticamente un año después, el 23 de agosto de 1726, la Junta de Administración solicita al rey el permiso para poder emplear este espacio en el lugar del deteriorado corral del Príncipe³⁸⁷. Parece, más que nunca, que los problemas de los dos principales corrales públicos de la ciudad, empiezan a ser un impedimento para poder llevar a cabo las representaciones con normalidad.

En cambio, habrá que esperar prácticamente una década para que las agrupaciones españolas puedan usar este espacio, pues literalmente hasta el 13 de julio de 1735 no se emite un documento mediante el cual se conceda «a las compañías cómicas españolas» la licencia de poder actuar en este lugar, tal y como se puede apreciar en el fragmento recogido a continuación:

En este ayuntamiento se tuvo presente hallarse Madrid sin goce del producto que a sus propios pertenece por la casa y sitios que llaman de los Caños del Peral, sin embargo de las últimas diligencias que antecedentemente se han practicado para ponerle corriente, cuyo éxito parece le ha embarazado el patrocinio con que han ocupado dicha casa los individuos de la compañía de farsantes italianos, y mediante el grave perjuicio que Madrid padece en la falta de este aprovechamiento y tener entendido ocupan hoy el referido teatro las compañías cómicas de españoles destinadas para el público, y se acordó que el Sr. Procurador general, con vista de todos los antecedentes, forme a su nombre la representación que lleva entendido y la ponga en manos del Ilmo. Sr. Gobernador del Consejo, solicitando la justificación de S. Ilma.³⁸⁸.

La iniciativa de este proyecto, llevada a cabo por el Gobernador del Consejo de Castilla, tendría como resultado la representación en dicho teatro de dos óperas programadas en el mes de julio y protagonizadas por la citada «compañía de representantes españoles de esta corte». Estos títulos fueron *Trajano en Dacia y cumplir con amor y honor*, de Cañizares-Corradini; y *La cautela en la amistad y robo de las sabinas* de Agramont y Toledo y música de Corselli. En cambio, este no fue la única tentativa de representar ópera en los Caños del Peral, ya que en los años sucesivos este espacio también acogió –ejecutadas por la «compañía de músicas»– las obras *El ser noble es obrar bien* de Cañizares-Corradini y *Amor, constancia y mujer*, con una adaptación del libreto *Siface* (1726) de Metastasio y música de Mele.

³⁸⁶ DOMÉNECH RICO, F. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral...*, p. 85.

³⁸⁷ Esta petición puede ser consultada en *Ibid.*, p. 86.

³⁸⁸ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C. *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 256.

Aunque algunas las representaciones de la «compañía de músicas» tuvieron cabida en este espacio, los planes de Felipe V para este teatro estaban muy alejados de ser solamente un lugar en el que albergar las tentativas de ópera interpretadas por las compañías españolas. Los proyectos de remodelación del deteriorado Teatro de los Caños del Peral se produjeron, muy probablemente, motivados por la construcción del gran teatro de ópera San Carlo de Nápoles. Su inauguración el 4 de noviembre de 1737 con la ópera *Achille in Sciro* de Domenico Sarro y Pietro Metastasio fue ampliamente documentada en la *Gazzeta di Napoli*³⁸⁹, potenciando quizás todavía más los deseos de Felipe V de ver realizada su idea de renovar el antiguo teatro de los Trufaldines.

De hecho, como ya hemos adelantado antes, probablemente la intención del monarca era la de crear un espacio específicamente destinado a la representación de ópera, «con el motivo de venir a la corte una compañía de cómicos italianos para hacer sus óperas en los Caños del Peral»³⁹⁰. Así, en solo ocho meses, se finalizó el ansiado proyecto de Felipe V, ideado por los arquitectos Virgilio Rabaglio y Santiago Bonavía, que presentaba ahora las siguientes características escénicas:

En su conjunto, el teatro de los Caños del Peral incorporó novedades importadas de Italia frente a los corrales de comedias españoles: una planta en U en lugar de un patio alargado; la posibilidad de desplegar los decorados en perspectiva, así como de intercambiarlos mediante tramoyas en lugar de desplazarlos mediante poleas; un techo que cubría completamente el edificio, donde los espectáculos podían representarse de noche mediante iluminación artificial. Otros elementos del teatro, sin embargo, recordaban todavía a la tipología de los corrales castizos; ese era el caso de los pilares que sostenían la cubierta del auditorio o la cazuela para las mujeres³⁹¹.

Las primeras representaciones que llenaron estos escenarios fueron las producciones operísticas de los empresarios Pieraccini y Maza, en las que actuaron las sopranos Rosa Mancini, Elisabetta Uttini y María Monticelli; el castrato Lorenzo Saletti, y el tenor Annibale Pio Fabri. Tal y como apunta Carreras, estos músicos italianos estuvieron actuando en Madrid desde febrero de 1738 hasta mayo de 1739³⁹². Sin duda, tanto la década de 1730 como la de

³⁸⁹ «Vi era accorso di persone distinte un incredibile numero; si videro tutti i palchi riempiti di dame, adorne di ricchissimi abiti e di preziosissime gemme, come altresì i cavalieri in abiti sfarzossissima gala, ad oggetto di appalesare in sì gioiosa congiuntura l'interno giubilo loro». Extraído de *GAZZETA DI NAPOLI*, Nápoles, 5 de noviembre de 1737.

³⁹⁰ CARRERAS, J. J. «'Terminare a schiaffoni': la primera compañía de ópera italiana...», p. 100.

³⁹¹ SUGRANYES FOLETTI, Silvia. *La colección de dibujos Rabaglio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España (1737-1760)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 137-138.

³⁹² CARRERAS, J. J. «'Terminare a schiaffoni': la primera compañía de ópera italiana...», p. 100.

1740, va a ser la «época dorada» de los espacios teatrales madrileños, pues será el momento en el que los cuatro escenarios citados por Andioc al comienzo de este apartado sufran importantes renovaciones que tendrán como finalidad adaptar estos edificios a las constantes demandas teatrales impuestas por los cada vez más ambiciosos géneros.

A continuación, presentamos dos subapartados específicamente destinados a tratar tanto los espacios privados que albergaban las representaciones palaciegas, como los teatros públicos de la Cruz y del Príncipe, priorizando estos últimos, lugar en el que actuaron habitualmente las actrices-cantantes protagonistas de este estudio.

1.3.1. Los teatros de la Cruz y del Príncipe. La transformación de los antiguos corrales de comedias en modernos coliseos

El comienzo de la actividad teatral reglada en los corrales de comedias madrileños se remonta a la segunda mitad del siglo XVI, cuando entre 1565 y 1567 se fundan la Cofradía de la Pasión y Sangre de Jesucristo y la Cofradía de la Soledad de Nuestra Señora³⁹³. Estas congregaciones, con la finalidad de amparar y socorrer a las capas sociales más vulnerables, vieron en la organización de espectáculos teatrales y en el arriendo de espacios improvisados para la representación, un medio capaz de proporcionar ingresos. Tal y como afirma Pietro Llamazares, «debido a su irregular forma de vida, los cómicos no podían quedar al margen de este tipo de asociaciones»³⁹⁴. Por ello, una década más tarde, concretamente el 12 de octubre de 1579, las dos Cofradías compran un solar en la calle de la Cruz³⁹⁵, donde se construirá un primer corral llamado del mismo modo que la vía en la que iba a estar ubicado.

En menos de tres años, el 19 de febrero de 1582, ambas Cofradías vuelven a comprar unas fincas en la calle del Príncipe, donde se inaugurará un segundo corral que también tomaría el nombre de la vía en la que se situaba. Resulta interesante destacar aquí cómo la labor de las compañías teatrales activas en estas décadas, como la de Juan Granados o Alonso de Cisneros, fue decisiva para la financiación de ambos proyectos, donando de forma periódica las

³⁹³ OEHRLEIN, J. *El actor en el teatro español...*, p. 17.

³⁹⁴ PIETRO LLAMAZARES, Sara María. «Distribución espacial y social del público en los corrales de comedias del Siglo de Oro: la ausencia de correspondencia entre las localidades de precio más elevado y una mejor visión del escenario», *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, Juan Matas Caballero, José Manuel. Trabado Cabado, Juan José Alonso Perandones (coords.), León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2005, p. 629.

³⁹⁵ VAREY, John Earl y SHERGOLD, Norman. «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1587-1615». *Bulletin hispanique*, 60-1 (1985), pp. 73-74.

recaudaciones de sus funciones para así acelerar la construcción de ambos corrales. Una labor que ya reflejaba lo necesario que era para su profesión disponer de un espacio estable de representación con el que poder asegurar una continuidad en las funciones y, por consiguiente, de las ganancias.

Así, una vez contruidos, los vecinos corrales de la Cruz y del Príncipe, separados a una distancia de unos apenas 200 metros el uno del otro, «habían de quedar sin rivales populares hasta la apertura del Teatro de los Caños del Peral a principios del siglo XVIII»³⁹⁶. Ambos espacios fueron los lugares en los que se acogieron las celebradas obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón, entre muchos otros dramaturgos; y donde se representaron en las primeras décadas del Setecientos los títulos de Antonio de Zamora, José de Cañizares, así como innumerables reposiciones de obras de la centuria anterior. Además, tal y como se ha expresado en precedentes apartados, el traslado definitivo de la corte real a Madrid en el año 1605 otorgaría a estos edificios el impulso definitivo para consolidarse como espacios estables de representación debido al dinamismo del que gozaría la cartelera teatral de la capital.

De hecho, el barrio en el que estaban ubicados ambos corrales fue uno de los principales puntos de reunión y encuentro de los comediantes, donde muy probablemente también se firmarían y decidirían los contratos de las nuevas compañías y los títulos de las obras que se iban a representar. Además, era allí donde también se ubicaba el conocido «Mentidero de representantes», en la confluencia de la calle del León y de la calle del Prado, que el escritor Ricardo Sepúlveda describió prácticamente dos siglos después en su obra *Madrid viejo*³⁹⁷. Por todos estos motivos, la puesta en práctica del sistema del corral de comedias se convierte en uno de los factores decisivos para la formación del gremio de actores profesionales en España. Un gremio, el de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, que se funda en 1634 y que supuso, tal y como afirma Ferrer, «un paso adelante en la organización y defensa de los intereses de los actores y, sobre todo, un intento de ofrecer [...] una imagen de la profesión más aceptable socialmente»³⁹⁸.

En cambio, no debemos olvidar que el nacimiento de estos espacios estables de representación, aunque impulsado por unos intérpretes deseosos de una mejor seguridad laboral y financiera, fue debido a razones que no solo tenían tanto que ver con el hecho teatral en sí

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 74.

³⁹⁷ SEPÚLVEDA, Ricardo. *Madrid viejo: crónicas, avisos, costumbres, leyendas y descripciones de la Villa y Corte*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1887, pp. 335-352.

³⁹⁸ FERRER VALLS, T. «La incorporación de la mujer a la empresa teatral...», p. 11.

mismo, sino también con la necesidad económica que vivía la sociedad madrileña. Como ya se ha indicado precedentemente, el acelerado crecimiento de la población de la capital durante estos años intensificó los problemas sociales de las capas más humildes de la población. Por lo tanto, los beneficios extraídos de los corrales de comedias se convirtieron en una ayuda necesaria para el sustento de los hospitales de la ciudad³⁹⁹. De hecho, ya en 1583, es decir, un año después de la inauguración del corral del Príncipe, el Consejo de Castilla obligaba «a entregar parte de las plusvalías obtenidas para el Hospital General»⁴⁰⁰.

La consolidación de este nuevo negocio y fenómeno cultural va a propiciar que, a finales del siglo XVI e inicios del XVII, se publiquen toda una serie de sentencias que tenían como objetivo controlar moral y económicamente lo que ocurría en los corrales de comedias. Por citar unos ejemplos ilustrativos, podemos mencionar la *Prohibición para representar en días de semana* (1582)⁴⁰¹, la ya nombrada *Prohibición para representar mujeres* (1598) el *Real Decreto de reformatión de comedias* (1603) o las *Ordenanzas de teatros* (1608)⁴⁰². Mediante esta última disposición, redactada por Juan de Tejada, Gobernador del Hospital General y Juez Protector de Teatros, se estipulaba tanto el reparto económico de las ganancias de las representaciones entre los diferentes hospitales de Madrid (el ya citado Hospital General, el de Antón Martín, el de los Niños Desamparados o el de la Corte), como los férreos mecanismos de control ejercidos sobre las recaudaciones mediante la figura de los comisarios. Es decir, este documento intentaba, previo a las funciones, distribuir la mayor parte de las ganancias obtenidas en los corrales de comedias.

Por otra parte, en esta *Ordenanzas de teatros*, también se autorizaba al Corral de la Cruz y al Corral del Príncipe, como los únicos lugares oficiales públicos de representación teatral de la capital. Además, las compañías que en ellos representaban deberían ir alternando entre uno y otro espacio para que existiese una equidad entre ambas agrupaciones, ya que sendos corrales poseían distintas medidas y, por lo tanto, distintas posibilidades escénicas para la representación, para el público que acogían y para las posibles ganancias. Así, el espacio de

³⁹⁹ Para ampliar estos aspectos véase: FERNÁNDEZ, Carlos M. «Espectáculos, ópera y hospitales en España», *Revista de Musicología*, 12/2 (1989), pp. 567-589.

⁴⁰⁰ GUTIÉRREZ PONCE, Herenia. «Estrategias del negocio teatral en los corrales de comedias de Madrid: contribución de los libros de cuentas y otras fuentes de documentación (1700-1744)». *UCJC Business and Society Review*, 18 (3), p. 162.

⁴⁰¹ Redactada porque «los oficiales que a ella van dejan de trabajar y ganar de comer como por los muchos dineros que en ellas se gastan». Recogido en VAREY, John Earl y SHERGOLD, Norman Davis. *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. Londres, Tamesis, 1971, p. 180.

⁴⁰² Todas estas normativas pueden consultarse en el siguiente artículo: SARACINO, María Agustina. «Teatro y poder en el Madrid barroco...», pp. 440-457.

representación de estos corrales se caracterizaba por un sencillo escenario de madera con una destacada altura de unos 2,50 metros⁴⁰³ y una superficie escénica que rondaba los 30m², en el caso del Corral de la Cruz, y casi los 50, en el del Príncipe⁴⁰⁴. De igual modo que el patio, el escenario de ambos corrales parece haber estado al descubierto hasta las primeras décadas del XVIII y, por lo tanto, desprotegido de las inclemencias del tiempo⁴⁰⁵.

Si bien es cierto que las representaciones se solían cancelar en los días de lluvia, los comediantes debían sobrellevar y adaptarse, en la mayor parte de los casos, a las condiciones meteorológicas que se dieran durante las representaciones, un aspecto que repercutiría de una forma directa sobre su salud. Una situación un tanto desventajosa que nos hace suponer que tanto la figura del actor como su profesión todavía no gozaban en esos años del cuidado necesario. Además, la falta de iluminación artificial hará que los horarios de las representaciones se adelantasen o se atrasasen según la estación del año, pues la oscuridad podía dificultar tanto el control del público por parte de los alguaciles, como el adecuado desarrollo de la representación:

Sumidos en la penumbra, los espectadores contemplan el paso de la oscuridad a la luz con un sobrecogimiento no lejano al *stupore*. Estamos, claro, en el barroco. Pero estamos ya también en el teatro moderno⁴⁰⁶.

La historia de los corrales de comedias cambia de forma decisiva en el año 1615, momento en el que la figura del arrendador se vuelve indispensable para entender el funcionamiento de estos espacios. Hasta esta fecha, los problemas económicos de los hospitales parecen ir en aumento, pues las cofradías habían abierto más centros asistenciales de los que realmente podían mantener. Por ello, el Consejo Real decreta el 30 de marzo de 1615 un sistema de subvención y «arriendo del aprovechamiento de bancos, aposentos, fruta, agua, aloja y viviendas de los dos corrales de comedias»⁴⁰⁷ por subasta pública, donde este citado hombre de negocios pactaba el alquiler de estos espacios ante la recién inaugurada Junta de Corrales. Este sistema, a pesar de los problemas económicos que experimentó, se mantuvo activo durante

⁴⁰³ ARRÓNIZ, Othón. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1977, pp. 87 y 90.

⁴⁰⁴ OEHRLEIN, J. *El actor en el teatro español...*, p. 24. Debemos destacar aquí, tal y como lo plantea Oleza en su estudio, que estas medidas pueden oscilar según el tipo de medición y los planos empleados. Para ampliar estos aspectos, puede consultarse el siguiente artículo del nombrado investigador: OLEZA SIMÓ, Joan. «La Montería y la Olivera: dos teatros en un contexto de cambio cultural», *Atalanta* 7/2 (2019), pp. 148-189.

⁴⁰⁵ SHERGOLD, Norman Davis. *A history of Spanish stage*. Oxford, Claredon, 1967, p. 408.

⁴⁰⁶ ARRÓNIZ, O. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro...*, p. 22.

⁴⁰⁷ VAREY, J. E.; SHERGOLD, N. D. y DAVIS, C. *Los arriendos de los corrales de comedias...*, p. 20.

prácticamente toda una centuria, hasta que en el año 1712 se cambia definitivamente la manera de tramitar estos espacios, tal y como veremos a continuación.

Desgraciadamente, al estar estos corrales gestionados por los arrendadores y por sus contadores entre 1615 y 1712, no se conservan una gran parte de los libros de cuentas –aparte de algunos fragmentos aislados– que nos permitirían conocer en mayor profundidad las obras representadas, la contabilidad, y otros aspectos relativos a las representaciones y a los actores. Tras una serie de crisis ocasionadas por la falta de pagos de estos arrendadores, incapaces en ocasiones de hacer que el negocio teatral prosperase, en el año 1712 el Ayuntamiento de Madrid termina con el sistema de arrendamientos de los corrales de comedias, delegando estas funciones en un gestor público. Es decir, se pasa de una gestión privada a una gestión pública de los corrales de comedias que iba a ir unida a toda una serie de nuevas y, en principio, ventajosas características para la escena. Gutiérrez Ponce explica del siguiente modo algunas de estas consecuencias positivas que tuvo este paso a la gestión pública del teatro:

Mientras que los arrendadores tenían una visión cortoplacista limitada a su periodo de arrendamiento de cuatro años, el Ayuntamiento desarrolló una estrategia de negocio de *onda larga*, basada en los clientes futuros y en la innovación de nuevos productos, las comedias espectaculares, cuyo éxito ya estaba probado⁴⁰⁸.

Además de estas, otras de las ventajas de este nuevo sistema de arrendamiento público fue que se ejerció un mayor control sobre los costes directos e indirectos de las obras representadas y se realizó una mejor presupuestación y elección de las piezas que iban a ser representadas. Para ello, como es evidente, era necesario que los títulos escogidos se adecuasen al gusto del público y a la ley de la oferta y la demanda, una adecuación que en determinadas ocasiones tenía más valor que esa estimada predilección estética buscada por los dramaturgos. De hecho, tal y como afirma Sanz Ayán en relación con el siglo XVI, no debemos olvidar que el teatro es sin duda un negocio «que a veces pasa desapercibido a nuestros ojos, deslumbrados por la belleza de la creación literaria, por los avatares biográficos de los creadores, e incluso por los múltiples aspectos sociológicos o costumbristas que las obras contienen y que a veces se convierten en un preciado documento histórico»⁴⁰⁹.

De hecho, es precisamente a partir de esta reforma del negocio teatral de 1712 cuando en los corrales se empieza a estandarizar un tipo de repertorio que atendía, generalmente, a las

⁴⁰⁸ GUTIÉRREZ PONCE, H. «Estrategias del negocio teatral en los corrales de comedias de Madrid...», p. 162.

⁴⁰⁹ SANZ AYÁN, Carmen. «‘Mercadería vendible’: la frustración teatral cervantina y el negocio del teatro», en José Alcalá-Zamora y Carmen Sanz Ayán, *La España y el Cervantes del primer Quijote*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, p. 73.

cuatro características estructurales que apunta Gutiérrez Ponce: «repetición de fórmulas dramáticas, búsqueda de la grandiosidad escénica [la comedia espectacular], argumentos que atrapasen la atención del público y una estructura abierta que propiciase las continuaciones»⁴¹⁰. Es decir, uno de los fines de estas representaciones del teatro público era perseguir un alarde tanto visual (a través del empleo de tramoyas, efectos visuales, del uso de animales en escena⁴¹¹...), como auditivo, evidentemente a través de la música. Así, estudios como los de Davis afirman que la asistencia y la rentabilidad comercial fue relativamente alta entre 1712 y 1726, impulsada de forma decisiva en los años en los que la guerra iba viendo su fin⁴¹².

Las obras representadas también serían, por lo tanto, creadas y pensadas según las características y posibilidades que los corrales de comedias podían ofrecer. Es decir, eran entendidas para ser representadas en un tablado saliente, cercado en sus tres partes por el público y con unas posibilidades escénicas evidentemente mucho menores que las que podrían darse en los teatros palaciegos como el Coliseo del Buen Retiro o el Salón Dorado del Alcázar. En cambio, el público de inicios del XVIII ansiaba poder apreciar en su teatro toda esa espectacularidad, tramoyas, juegos de perspectivas y todos aquellos efectos más elaborados que se solían incluir principalmente en los teatros regios, pero también en las comedias de teatro. Además, la apertura del Coliseo del Buen Retiro «al pueblo» en momentos específicos del año, haría que –por comparación– también se buscara en los corrales públicos unos efectos visuales y auditivos similares a los presenciados en el teatro palaciego. De hecho, los investigadores Vellón Lahoz y Mas i Usó exponen el siguiente punto de vista en su edición de la obra *La Colonia de Diana*, en relación con los aspectos tratados anteriormente:

Ya desde los últimos años del siglo XVII –cuantiosos son los testimonios de la crisis de representaciones en los corrales de comedias– se asiste a un proceso de masificación de lo que era el espectáculo cerrado y privilegio de la clase nobiliaria: los géneros del espectáculo cortesano. En el momento en el que las fiestas mitológicas, las zarzuelas, las óperas, etc. salen de los locales privados a los teatros públicos, se produce una sensibilización generalizada hacia el complejo espectáculo que suponían tales manifestaciones dramáticas (maquinaria, tramoyas, música, efectos visuales, etc.)⁴¹³.

⁴¹⁰ GUTIÉRREZ PONCE, H. «Estrategias del negocio teatral en los corrales de comedias de Madrid...», p. 175.

⁴¹¹ Para conocer cómo esta práctica siguió siendo utilizada en el siglo XVIII véase: BRIANTE BENÍTEZ, Federico Juan. «Caballos, tigres, elefantes... sobre animales en el teatro del siglo XVIII», *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 36 (2019).

⁴¹² DAVIS, Charles. «Hacia una historia económica del teatro en Madrid: contabilidad y rentabilidad de los corrales de comedias, 1712-25», *Cuadernos de Historia Moderna* (23), 1999, pp. 141-169.

⁴¹³ VIDAL Y SALVADOR, Manuel. *La Colonia de Diana*, edición, introducción y notas de Javier Vellón Lahoz y Pasqual Mas i Usó, Kassel, Reichenberger, 1991, p. 25.

A pesar de que el corral de comedias era sin lugar a duda un espacio de sociabilización⁴¹⁴, mediante esta citada búsqueda de lo espectacular, en el tablado se intentaba conseguir –entre otras cuestiones– que el espectador no cambiase su mirada del escenario al auditorio. Por ello, ya desde finales del siglo XVII, pero, sobre todo en las primeras décadas del siglo XVIII, constan distintos documentos de arquitectos y escenógrafos en los que se sugerían distintas posibilidades de mejora para los corrales de comedias. Por ejemplo, en 1688, el pintor y escenógrafo real José Caudí recomendaba los siguientes cambios para ambos corrales con la finalidad de mejorar estos deseados efectos escénicos:

El tablado de representación del teatro se ha de hacer de nuevo cargando sobre las vigas que hoy tiene [...] porque quede con disposición que no se corten cada día las maderas ni las tablas para la ejecución de las tramoyas que se hicieren sino es que las tablas sean de corral con sus tirantes debajo de grueso de madera de a ocho, y las tablas han de ser de corral y rebajadas y ajustadas y bien clavadas y numeradas para que cuando se ofreciese hacer algún escotillón se levanten las que fueran menester y se vuelvan a poner después de haber servido, de modo que todo el teatro se ha de hacer como ha dicho para que con ello se halle siempre disposición para hacer todas las tramoyas que se ofreciesen⁴¹⁵.

Ya en las primeras décadas del siglo XVIII constan numerosos documentos en los que se solicitan renovaciones principalmente en los tablados, en los corredores y en los vestuarios. Esta necesidad de reforma se debía, desde nuestro punto de vista, a dos causas muy diversas que serán tratadas con más detalle a continuación: en primer lugar, al mal estado en el que se encontraban estos espacios y, en segundo, a esa necesidad de aproximarse a la escenografía de los espacios regios. Atendiendo a este primer punto, Shergold informa de que los tablados fueron completamente reparados en 1712, pero, en cambio, nueve años más tarde, en 1721, «hubo un desastre cuando uno de ellos se hundió en el curso de las representaciones de una comedia, resultando herido un actor»⁴¹⁶. Tras este importante percance, se intensificaron todavía más los planes de reforma de estos espacios, no solo para modernizar y enriquecer la puesta en escena, sino también para salvaguardar la seguridad de los comediantes. Además de estos continuos proyectos de mejora de carpintería y albañilería, el 13 de abril de 1723 se hizo

⁴¹⁴ Una evidencia de ello es la estructuración social mediante la cual estaba compartimentando ya desde sus inicios. Además de las obras ya citadas anteriormente, para ampliar estas cuestiones puede consultarse el siguiente artículo: DÍEZ BORQUE, José María. «Estructura social de los corrales de comedias madrileños en la época de Lope de Vega», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274 (1973), pp. 7-22.

⁴¹⁵ Este documento puede consultarse completo en VAREY, John Earl. «El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias», *El teatro español a finales del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Javier Huerta Calvo, Harm dem Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), Ámsterdam, Atlanta, 1989, pp. 718-719.

⁴¹⁶ SHERGOLD, Norman Davis. *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas. Estudio y documentos*. Londres, Tamesis, 1989, p. 22.

un examen de reconocimiento más amplio acerca de las necesidades de cada corral. En esta inspección, el arquitecto Pedro de Ribera proponía, como ejemplo, las siguientes medidas:

Desbaratar el tabique de la media luneta en uno y otro corral, haciendo se dé lugar para que, en su hueco, sin embarazo de los taburetes que hoy hay, se acomoden otros taburetes para músicos cuando haya fiestas de teatro no ocupen la casa en los costados, lo que servirá de utilidad al propio, y se podrán acomodar en las comedias que hubiese de capa y espada de seis a ocho personajes en dicho paraje⁴¹⁷.

A pesar de los beneficios que todos estos planes de reforma podían brindar a los antiguos corrales de comedias, el desenlace fue que en las décadas de 1730 y 1740 ambos espacios se demolieron porque urgía y era necesaria una renovación casi completa, tal y como se verá a continuación.

Sea como fuere, hasta la llegada de esta transformación, se intentaron realizar diferentes arreglos en estos espacios para conseguir unos resultados estéticos similares a los del teatro regio. Sin duda, la escenificación de escenas en perspectivas fue una ardua tarea para unas superficies que no contaban con una boca de escena, necesaria para crear este efecto visual. Por otra parte, cabe recordar aquí que los espacios de representación carecían además de un techo hasta el año 1703, en el caso del Corral de la Cruz (aunque este solo estaba conformado por una claraboya, necesaria para dejar entrar la luz) y, hasta 1713, en el del Príncipe, que permitiese erigir determinadas tramoyas. Además, la instalación en el tablado de un sistema de perspectivas sería incluso molesto para los espectadores que ocuparan las gradas más cercanas al escenario.

Aunque adaptar una obra pensada para ser representada en el teatro cortesano al corral de comedias no debía ser una tarea fácil, existieron múltiples ejemplos de esta labor ya desde la centuria precedente, al menos desde el año 1691⁴¹⁸. Para realizar estas adaptaciones se utilizaban bastidores para crear juegos de perspectivas adecuadas a estos espacios y se ajustaban las obras en cuanto a su duración y, si era el caso, en cuanto a la cantidad de números con música interpretados. Estos aspectos pueden apreciarse, por ejemplo, en la adaptación de la zarzuela *Acis y Galatea* del Salón Dorado del Alcázar, donde se estrenó en 1708, a su representación en el Corral del Príncipe en 1710, para la cual se eliminaron y ajustaron diferentes partes⁴¹⁹. Sin duda, que las compañías que actuaban para el teatro regio fueran las

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴¹⁸ Varey da cuenta de ello de forma más extensa en el siguiente artículo: VAREY, J. «El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego...», pp. 715-730.

⁴¹⁹ Esta información puede ser ampliada mediante la consulta del Capítulo IV del presente trabajo.

mismas que lo hacían en los corrales públicos tuvo que ser un factor muy beneficioso para que estas adaptaciones fueran todo un éxito, tal y como fue el caso de la citada *Acis y Galatea*, representada en múltiples ocasiones y, en diferentes ciudades, tras su estreno público de 1710.

De estas fechas, se conservan tres dibujos arquitectónicos de sendos espacios: uno del 14 de mayo de 1713, relativo al Corral del Príncipe; y otros dos planos de cada uno de estos dos teatros realizados en 1735 por el ya citado arquitecto Pedro de Ribera⁴²⁰, cuando la reedificación de ambos lugares era ya un asunto de extrema necesidad. Prácticamente diez años antes, en 1726, se declaraba en un documento que «ambos dos corrales están sumamente maltratados y que necesitan de mucho reparo y especialmente el de la Cruz se deja bien claro el riesgo que podrá tener si no se repara»⁴²¹. Este último corral fue renovado completamente en 1736, y, el del Príncipe, nueve años más tarde, en 1745, del que también se declaraba en el mismo informe citado que estaba «amenazando ruina y en proximidad de venirse abajo»⁴²².

Thomason, en su estudio de 2005 titulado *El Coliseo de la Cruz (1736-1860)*, apunta tres diversas razones por las cuales la vida de ambos corrales de comedias llegó a su fin⁴²³. En primer lugar, por el evidente deterioro de ambos espacios. Un deterioro que, tal y como se ha precisado anteriormente, ya venía arrastrando constantes y costosas reparaciones desde varias décadas atrás y que resultaba, por consiguiente, prácticamente una amenaza para la salud de los comediantes que allí actuaban. En segundo lugar, por otra causa meramente económica. Los propietarios y los usuarios habituales de los aposentos, al estar estos situados en los edificios contiguos y no en los propios corrales de comedias, no solían contribuir, ni con las constantes reparaciones de estos espacios, ni con los fondos municipales para ver las comedias. De hecho, Pedro de Ribera, escribía las siguientes palabras en el informe previo a la reconstrucción de ambos espacios:

Para excusarse Madrid del aprovechamiento que diferentes personas están disfrutando de aposentos, sin que conste de título de propiedad alguno⁴²⁴.

Es decir, con esta renovación se crearían espacios también más justos económicamente hablando. Por último, la tercera razón y, sin duda, la que más afecta a la creación de obras y al

⁴²⁰ Estos tres planos pueden ser consultados en el siguiente trabajo: VAREY, John Earl y SHERGOLD, Norman Davis. «Tres dibujos inéditos de los antiguos corrales de comedias de Madrid», *RBAMM*, XX (1951), pp. 319-320.

⁴²¹ SHERGOLD, N. D. *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745...*, p. 288.

⁴²² *Ibid.*, p. 290.

⁴²³ THOMASON, Phillip B. *El Coliseo de la Cruz (1736-1860). Estudio y documentos*. Londres, Tamesis, 2005, pp. 1-2.

⁴²⁴ Recogido en *Ibid.*, p. 2.

resultado final de los espectáculos en sí, fue que ambos corrales de comedias se quedaron anticuados y necesitaban una renovación que se adaptara a las nuevas exigencias escénicas y teatrales del momento. Como ya se ha comentado previamente, las nuevas producciones requerían el uso de decorados con perspectiva, de la existencia de una boca de escena, bambalinas, bastidores y, por supuesto, de un techo cerrado que posibilitase tanto el empleo de tramoyas más sofisticadas, como la creación de efectos lumínicos. Si bien es cierto que en muchas ocasiones esta escena en perspectivas se llevó a los antiguos corrales de comedias, lo cierto es que hasta la renovación de estos espacios en 1736 y 1745 no se pudo realmente competir con la escenografía de teatros como el del Coliseo del Buen Retiro. La emulación de este último espacio fue, desde nuestro punto de vista, otro de los motivos por los cuales se llevaron a cabo estas reconstrucciones, tal y como se verá a continuación.

Por otra parte, Peruarena Arregui, en su artículo publicado en 2013, afirma que estas nuevas construcciones eran en realidad modernos escenarios a la italiana, pero con todavía reminiscencias de los antiguos corrales de comedias⁴²⁵. En el nuevo Coliseo de la Cruz, cuyo diseño fue encargado al arquitecto y escenógrafo italiano Filippo Juvarra⁴²⁶, se siguieron manteniendo atributos tan característicos de lo que podríamos denominar como «las prácticas corralescas» como una especie de patios alojeros, así como la diferenciación en el acceso según la clase social y el género del espectador. Estos y otros aspectos llevan, por lo tanto, a suponer que estas transformaciones fueron en realidad parciales, tal y como afirma Peruarena Arregui:

Aunque el teatro, como lugar y como espectáculo, es reconsiderado en su significado, transformándose sus contenidos ideológicos y sus valores formales, no encuentra una traducción material y significativa en nuestro país. Frente a las claras influencias y manifestaciones detectables de este revisionismo que, tanto de orden especulativo como a nivel práctico, se produjeron en la segunda mitad del siglo XVIII en Europa al calor de la inquietud renovadora de la Ilustración, nuestro país no acusa en la experiencia constructiva del artefacto teatral su verdadera dimensión⁴²⁷.

En cambio, en la construcción del nuevo Coliseo del Príncipe, diseñado por el arquitecto Giovanni Battista Sacchetti con la ayuda de su discípulo Ventura Rodríguez, se incorporan elementos más modernos como «los palcos de trazado radial o las escaleras en los

⁴²⁵ PERUARENA ARREGUI, Juan. «Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española en el siglo XVIII», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 19 (2013), pp. 228-229.

⁴²⁶ El arquitecto Manuel Martín Rodríguez realizó unos planos a raíz de los bocetos creados por Juvarra. Estos pueden ser consultados en FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis. «Proyecto de Filippo Juvarra para un teatro en Madrid», *Villa de Madrid*, 83 (1985-1), pp. 47-52.

⁴²⁷ PERUARENA ARREGUI, J. «Entre el debate internacional y la adherencia...», p. 229.

hombros de la salida»⁴²⁸. Por otro lado, cabe destacar aquí que, gracias a este distanciamiento temporal que existió entre la remodelación de ambos teatros, el público madrileño nunca se quedó desprovisto de una interesante oferta teatral en sus espacios públicos. Así, consta que, en la temporada previa a la inauguración del Coliseo del Príncipe, la de 1744-1745, las compañías de los autores Petronila Jibaja y José de Parra se turnaron el uso del teatro de la Cruz para poder seguir ambas trabajando con relativa normalidad y surtiendo, al mismo tiempo, a los espectadores de novedades artísticas.

Centrándonos ahora en estas transformaciones concretas, la última obra representada en el antiguo Corral de la Cruz fue la reposición de *El acaso y el error* de Calderón de la Barca el 1 de julio de 1736. Cuando se anotó esta función en el libro de cuentas, se recogió precisamente la siguiente información: «este día cesaron de representar en el Corral de la Cruz por el motivo de la orden que se les participó para demolerlo y hacerlo nuevo»⁴²⁹. Tras este cierre, comienzan las obras de reconstrucción que durarían poco más de un año, hasta que el 1 de mayo de 1737 se inaugura el nuevo Coliseo de la Cruz. De esta manera resumían Varey y Shergold la extensa y fructífera historia de este ya antiguo corral de comedias:

Este corral duró más de 156 años, cerrando sus puertas por última vez el 1 de julio de 1736; fue demolido y en el mismo solar se construyó el Coliseo de la Cruz, que seguiría en uso hasta el siglo XIX. El Corral de la Cruz fue la sede del negocio, donde se repartía el producto y se llevaban las cuentas⁴³⁰.

La obra con la que se inauguró este moderno coliseo fue la comedia mitológica *El hijo del sol, Faetón*, del mismo Calderón de la Barca. Este título había sido estrenado ante Felipe IV en 1661 y era una producción de gran espectáculo que permitía hacer uso de las nuevas posibilidades escénicas de este coliseo al mismo tiempo que se acercaba estéticamente a esas inspiradoras representaciones palaciegas del Teatro del Buen Retiro. La compañía encargada de estrenar esta obra, la de Ignacio Cerqueira, contaba en su plantilla con intérpretes como José Garcés, Petronila Jibaja, Rosa Rodríguez o Gaspar de Guzmán, entre otros, que tuvieron que hacer de esta inauguración un acontecimiento sin precedentes.

Por otra parte, el antiguo Corral del Príncipe cerraba sus puertas el 2 de junio de 1744 y el renovado coliseo homónimo las abrió precisamente casi un año después, el 5 de junio de 1745. La obra escogida para llevar a cabo dicha inauguración fue la zarzuela *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes*, con letra de José de Cañizares y música de José de Nebra.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Recogido en OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 16, Teatros de Madrid, vol. 3...*, p. 101.

⁴³⁰ VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D. *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650...*, p. 53.

Las dos compañías encargadas de llevar a cabo este estreno fueron las nombradas anteriormente, la de Jibaja y la Parra. Así, para festejar la apertura de este nuevo espacio, se produce otra característica común a las celebraciones del teatro palaciego: la unión de las dos agrupaciones madrileñas con la finalidad de llevar a cabo un espectáculo de gran impacto sonoro y visual⁴³¹.

Cabe destacar aquí, cómo la expectación por la inauguración de este espacio llevó a recaudar la interesante suma de 5682 reales de vellón el día de su apertura. En cambio, ya en las semanas sucesivas a este estreno, los beneficios comenzaron a descender considerablemente con unas taquillas que solo conseguían recaudar entre los 100 y los 900 reales de vellón diarios. A pesar de los resultados económicos que estas obras pudieran tener, resulta significativo que los dos títulos escogidos para estrenar estos nuevos espacios fuesen, respectivamente, una comedia mitológica y una zarzuela. Un aspecto que revela sin duda parte de las intenciones por las que fueron transformados ambos espacios.

Como es evidente, esta construcción de nuevos teatros estaría estrechamente relacionada con las nuevas exigencias de la actividad del género operístico y zarzuelístico que se estaba produciendo en la capital española. El teatro a la italiana pasará así, tal y como afirma Peruarena Arregui, «desde el elitista círculo real al dominio de la explotación pública»⁴³², donde todas estas grandes producciones comienzan también a dissociarse de los acontecimientos puramente reales, relativos a una específica celebración o fiesta, a los que estaban tradicionalmente unidos. Por último, y no menos importante, no debemos olvidar que todas estas transformaciones que se produjeron en la arquitectura teatral del Setecientos solo fueron posibles en un lugar como Madrid donde, tal y como afirma Leza, «la corte y los teatros públicos constituían un binomio que permitía el sostenimiento de una actividad escénica que en otras partes de la península estaba sometida a las prohibiciones de autoridades religiosas ante la supuesta inmoralidad de los espectáculos»⁴³³.

1.3.2. Las representaciones palaciegas

⁴³¹ Para ampliar la información respecto a este estreno véase: PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. «*Cautelas contra cautelas: la mitología en escena*», *El teatro popular español del siglo XVIII...*, pp. 262-271.

⁴³² PERUARENA ARREGUI, J. «Entre el debate internacional y la adherencia...», p. 224.

⁴³³ LEZA, José Máximo. «Al dulce estilo de la culta Italia. La escena musical madrileña en tiempos de Nebra», *Scherzo*, 17 (2002), p. 121.

Además del Coliseo del Buen Retiro, el Salón Dorado del Real Alcázar y el pequeño teatro portátil construido dentro del palacio de Aranjuez, las representaciones que hemos denominado palaciegas, es decir, dedicadas a los monarcas y a su séquito, también podían ser ejecutadas tanto en las cámaras privadas, como en los jardines anexos a estos palacios. En cambio, cabe destacar que todas estas celebraciones no solo ocurrieron en Madrid, sino que estas «fiestas» y, por supuesto, los cómicos y los músicos que las interpretaban, también se trasladaron fuera de la capital, acompañando a los monarcas, siempre que la situación lo requiriera. Por ejemplo, probablemente alrededor de junio del año 1698, las compañías se trasladaron junto a los monarcas Carlos II y Mariana de Neoburgo a Toledo para representar, pues un documento, datado con esta misma fecha nos informa acerca de lo siguiente:

Mas entre tan hermosas estancias, las que más llevaron el camino a su Real agrado, fueron, la Casa del Campo, y el Jardín del Ángel, por ser sitios más conjuntos a la ciudad, y donde más cómodamente se pudiesen representar diferentes zarzuelas de los mejores ingenios de España, para divertir a sus majestades, se previnieron⁴³⁴.

Es decir, en definitiva, trasladaron y adaptaron las zarzuelas a otros escenarios para el disfrute de los monarcas. A pesar de que no conocemos la nómina de cómicos que se desplazaron a Toledo, si tenemos en cuenta que en estos años las actrices-cantantes que interpretaban los personajes cantados solían ser siempre las mismas, podemos vaticinar que fueron Manuela de Labaña, Paula María de Rojas, Manuela de la Cueva, Teresa de Robles o Paula de Olmedo, entre otras. Además, en el mismo documento en el que se recoge este desplazamiento a Toledo, también se dispone una visita a Burguillos de Toledo, donde, entre todo tipo de festejos, también se representó una loa con música de Matías Fernández de Consuegra⁴³⁵.

Lo mismo ocurrió, por supuesto, a lo largo de la centuria que nos ocupa. Como se ha señalado en anteriores apartados, una de las principales obligaciones de los comediantes españoles era la de representar para los monarcas. Una vez que las compañías eran llamadas por el Consejo de Castilla, debían interrumpir su normal actividad en los teatros públicos para representar en alguno de los espacios palaciegos citados anteriormente. Del mismo modo que, tal y como hemos señalado, muchos de los títulos estrenados en el Coliseo del Buen Retiro posteriormente se representaban ante el «gran público»; muchas de las obras que formaban

⁴³⁴ *RELACIÓN DEL MAJESTUOSO RECIBIMIENTO, Y ENTRETENIDO CORTEJO, que tuvo a las majestades de nuestros reyes, y señores, Don Carlos Segundo de Austria, y Doña Mariana de Neoburgo y Baviera, Don Joan de Valera Coloma... en el día tres de junio de este Año de 1698.* Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1698, f. 7.

⁴³⁵ *Ibid.*, f. 19.

parte de la cartelera de los corrales de comedias, se llevaron a *posteriori* a palacio. Este fue el caso, por ejemplo, de la comedia *Don Juan de Espina en Milán* de José de Cañizares, que pasó de representarse en el Corral de la Cruz, a interpretarse en el Salón Dorado del Alcázar en febrero de 1724.

La compañía encargada de llevar a cabo esta adaptación palaciega fue probablemente la de Manuel de San Miguel, pues en un poema escrito por el riojano Juan José Salazar se refleja que uno de los momentos en los que más atención prestó Felipe V a la representación, fue cuando cantó la tercera dama María de San Miguel⁴³⁶. A pesar de lo anecdótico de este ejemplo, queda patente otra práctica, la de adaptar obras pensadas para el corral, a palacio. Un aspecto que remarca esta ya citada versatilidad que poseían los cómicos, quienes debían ser capaces de adaptarse a los diferentes espacios –con sus respectivas características y acústicas– de representación.

En cambio, a pesar de toda esta multiplicidad de espacios en las que se podían albergar las representaciones palaciegas, el principal lugar para las funciones cortesanas durante el siglo XVII y buena parte del XVIII fue el Coliseo del Buen Retiro, situado en el palacio del mismo nombre. El propio Calderón, en la introducción a su comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680) hacía alusión a la sala ovalada⁴³⁷ de este espacio «que es la más a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes»⁴³⁸. Es decir, el renombrado dramaturgo del Siglo de Oro estaba haciendo referencia a las posibilidades en cuanto a perspectiva que brindaba este espacio. Además, otro de los elementos a los que hacen referencia los relatos de extranjeros (viajeros, diplomáticos, etc.) que contemplaban este edificio, era la belleza de su decoración y la capacidad de sus espacios. Como ejemplo, disponemos aquí las impresiones que la novelista francesa Madame d’Aulnoy extrajo de su supuesta visita a Madrid en 1679-1680:

El salón en donde se representan las comedias, de una forma muy conveniente y de bastante capacidad, está hermoseedo por estatuas y bellas pinturas. Con mucho desahogo pueden estar quince personas en cada uno de los aposentos, que todos tienen celosías, y en

⁴³⁶ SALAZAR, Juan José. *Poesías varias en todo genero de asumptos, y metros, con un epilogo al fin de noticias y puntos historiales, sobre la provincia de La Rioja, y sucesos de España, con la chronología de sus reyes, hasta nuestro Don Phelipe Quinto*. Madrid: Imprenta de Música, 1736, p. 65.

⁴³⁷ Tardón Botas afirma que, en realidad, esta planta no era ovoidal, sino en forma de U. Véase TARDÓN BOTAS, Narciso. *Reconstrucción escenográfica de la representación de «Hado y divisa de Leonido y de Marfisa», de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 12.

⁴³⁸ Citado en *Ibid.*, p. 11.

el que ocupa el Rey son doradas; no hay orquesta ni anfiteatro, y el público se sienta en largos bancos⁴³⁹.

Este espacio, desde su inauguración oficial el 4 de febrero de 1640, se convirtió en el teatro del rey y, en definitiva, en el lugar en el que representar las denominadas comedias grandes o de tramoya. Según Flórez Asensio, una innovación muy importante fue la de introducir «maquinaria capaz de mover rápidamente los complicados decorados y permitir el movimiento espectacular de los actores»⁴⁴⁰. La incorporación de todo este sistema de producción de efectos especiales sorprendía de tal manera al público, tanto «popular» como cortesano, que se convirtió en uno de los muchos atractivos que incentivaría esta asistencia al teatro.

Sin duda, la creación e impulso desde la corona del Coliseo del Buen Retiro potenció, tal y como afirma Bermejo Gregorio, «el desarrollo del género poético-musical por significar la creación de un espacio estable para estas complejas representaciones, capaz de albergar los decorados y las fantásticas máquinas de las tramoyas que creaban los efectos especiales y que permitía el desarrollo y el perfeccionamiento tanto uno como del otro»⁴⁴¹. Otro aspecto para tener en cuenta al respecto es la convivencia de los cómicos con esta –a diferencia de la sencillez que caracterizaba a las representaciones de los corrales de comedias– compleja escenografía, a la que deberían adaptarse. Es decir, los comediantes pasan de representar en escenarios donde la escenografía es habitualmente meramente decorativa, a un espacio albergado por complejas tramoyas, foros, bastidores y elaborados telones⁴⁴².

La llegada de Felipe V al trono trajo consigo toda una serie de planes de remodelación de este teatro. Su preferencia por este espacio respecto al Real Alcázar, le llevaron a idear toda una serie de reformas que tenían como objetivo dotar al Buen Retiro «de la magnificencia y esplendor que debía tener la residencia del monarca Borbón»⁴⁴³ y que, por supuesto, afectarían también al teatro. En cambio, todos estos proyectos quedaron solo sobre el papel y no es hasta 1734, cuando se produce el incendio en el Real Alcázar y Felipe V convierte el Buen Retiro en

⁴³⁹ AULNOY, Marie Catherine D'. *Relación del viaje de España* (1691), José García Mercadal (ed.), Madrid, Akal, 1986, p. 133.

⁴⁴⁰ FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de la historia del arte*, 8 (1998), p. 176.

⁴⁴¹ BERMEJO GREGORIO, Jordi. *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora*. Tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015, pp. 452-453.

⁴⁴² Con relación a este aspecto véase: VAREY, John Earl. «Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro», en *Villa de Madrid*, n.º 71, 1981, pp. 15-18.

⁴⁴³ SIMAL LÓPEZ, Mercedes. «El Buen Retiro», *Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/buen-retiro-el/631e6051-1f25-4723-850e-43ef35a980b3> [Consulta 25/03/2023].

su residencia oficial, cuando realmente se llevan a la práctica las remodelaciones en el espacio que aquí nos ocupa. Concretamente, en el año 1738, Felipe V encargaba al arquitecto Santiago Bonavía remodelar el antiguo teatro con la finalidad de convertirlo en un espacio más adecuado para las representaciones de ópera italiana. Una idea que probablemente se impulsó tras la representación en este espacio de la obra de Metastasio, *Alessandro nell'Indie*, en ese mismo año.

Estos cambios supusieron, tal y como afirma Casanova Sánchez de Vega, «una mayor apertura de los claros de la luneta de los reyes –para que las mujeres pudieran ver la ópera sentadas, y no de pie como lo habían hecho hasta entonces– y el remate del final del foro con una gran puerta que prolongaba la perspectiva visual hacia los jardines»⁴⁴⁴. Aumentar en altura este espacio conllevó a poder lograr que las bambalinas «bajasen a plomo», mejorando así las posibilidades escénicas de este teatro. Esta y otras de las reformas sufridas por este espacio, pueden apreciarse en una orden firmada por Felipe V en 1738 en el Real Sitio del Pardo:

Dar mayor lontananza al edificio suprimiendo unas escaleras maestras que tenía y haciendo recular el escenario, elevar el techo para que pudieran bajar a plomo las bambalinas y acomodar su «cielo de lienzos pintados» (...) Tocante a la iluminación la ventana que tenía el primitivo teatro al fondo del foro se transformó ahora en una gran puerta rematada por un arco robusto que prolongaba la perspectiva visual hacia los jardines del Retiro, posibilitando la ilusión de incendios fingidos y juegos pirotécnicos sin peligro alguno para el edificio⁴⁴⁵.

Otro escenario completamente diverso fue el teatro portátil de madera que también el arquitecto Santiago Bonavía diseñó para representar obras de pequeño formato para el cuarto de Felipe V en el Real Sitio de Aranjuez. Esta estructura, que acabaría por desmontarse en 1743, tal y como afirma Bottineau⁴⁴⁶, estuvo dedicada probablemente a la representación de óperas italianas, tal y como de ello da cuenta el sastre italiano Filippo Bononcini, cuando él mismo refleja el tipo de festejos que se solían representar en los Reales Sitios de Aranjuez:

He tenido también desde el año de 1724 la singular honra de servir a los Reales Sermos. Infantes e Infantas con todos los vestuarios que se han ofrecido para las funciones de Bailes y Máscaras que entonces se hicieron, como asimismo y todas las consecutivas Óperas que

⁴⁴⁴ CASANOVA SÁNCHEZ DE VEGA, María Teresa. *El intermezzo en la Corte de España, 1738-1758*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 105.

⁴⁴⁵ TORRIONE, Margarita. «El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida». *España festejante. El siglo XVIII*. Margarita Torrione (ed.). Málaga, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, pp. 295-322, pp. 308-309.

⁴⁴⁶ BOTTINEAU, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Antonio Martín Moreno, traducción de *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V 1700-1746*, Burdeos, 1962. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 621.

últimamente se han ejecutado en los Reales Sitios del Pardo, Aranjuez, San Ildefonso y Buen Retiro [...] ⁴⁴⁷.

Por último, cabe destacar cómo la ciudad de Madrid fue ya de por sí otro de los muchos espacios que albergaban estas representaciones palaciegas, probablemente gracias a la construcción de tablados provisionales portátiles en las zonas en las que se fuera a representar el festejo. Un ejemplo de ello, lo podemos encontrar en la revista literaria francesa *Mercurie Galant*, donde se narran, de la siguiente manera, las características del espectáculo que acogió a Felipe V en su entrada en Madrid el 14 de abril de 1701:

Des chœurs de nymphes l’y attendaient, & le conduisirent avec une charmante mélodie jusqu’à son palais, en chantant ses louanges à ses deux cotent. On avait disposé cette grande rué en trois chemins différents. Celui du milieu es toit celui ou passait le roi & ceux qui composaient sa suite. Des barrières à droit & à gauche, les séparaient de la foule, à hauteur d’appui. Les comédiens & les filles de la musique marchaient de chaque côté avec les instruments de musique, qui accompagnaient leurs voix ⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Recogido en DOMÉNECH RICO, F. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral...*, pp. 198-199.

⁴⁴⁸ *Mercurie Galant*, París, 14 abril 1701, pp. 208-209.

CAPÍTULO 2. Los géneros de teatro con música

El término «comedia», empleado en buena parte de los siglos XVII y XVIII prácticamente como sinónimo de obra teatral, englobaba en sí mismo una multiplicidad de géneros y de formas teatrales que enriquecían y conquistaban, con mayor o menor éxito, los escenarios madrileños. Bajo este concepto tan amplio, se pueden desmembrar diferentes tipos de *comedias* que convivían y que conformaban el panorama teatral en el que se movían las actrices-cantantes protagonistas de este estudio. Si bien es cierto que la comedia siempre hace uso del componente musical, la forma en la que este se incluye en cada género puede ser muy variada: presentándose en ocasiones de manera completamente insustancial o siendo, en otras, un elemento clave en el desarrollo de la acción dramática.

Entre todos estos variados tipos de comedias, una de las formas que más éxito cosechó en el Setecientos fue la comedia de magia, un género que superaba «con regularidad todas las marcas de asistencia y duración»⁴⁴⁹, y en el que la música, la tramoya y la espectacularidad se combinaban en escena para, tal y como afirma Palacios, «hacer posible lo irreal»⁴⁵⁰, traspasando los límites de la imaginación. En esta misma línea, aunque centrada más específicamente en abordar temas hagiográficos, destacan también las comedias de santos, puestas en escena con la finalidad de educar e instruir al público en la doctrina católica, pero repletas al mismo tiempo de enredos profanos y rivalidades amorosas que las dotaban de atractivo –y de críticas– y que hicieron que se mantuvieran durante más años en cartelera.

En esta misma línea del teatro religioso, aunque muy diferente a la comedia de santos, también destacan los autos sacramentales, representados durante la festividad del Corpus Christi e inspirados habitualmente en episodios bíblicos y conflictos teológicos, cuya sólida tradición se vio alterada en diferentes momentos de la centuria que nos ocupa hasta su completa

⁴⁴⁹ ANDIOC, R. *Teatro y sociedad...*, p. 49.

⁴⁵⁰ PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. «El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, p. 1564.

prohibición en el año 1765⁴⁵¹. Junto a estos géneros, convivieron obras de pequeño (loas, mojigangas, bailes y tonadillas) y de gran formato (óperas, zarzuelas y comedias mitológicas), procedentes de diferentes tradiciones, donde la música era ya una parte esencial para el desenvolvimiento de la acción y de la trama.

Con la finalidad de poder comprender toda esta multiplicidad de géneros teatrales, hemos denominado a este capítulo que nos ocupa como «Los géneros de teatro con música», pues entendemos que con esta expresión podemos englobar de la manera más completa posible a todas aquellas formas teatrales en las que la música formaba parte, en menor o en mayor medida, del desarrollo de la obra. A pesar de todas las posibles diferencias que podemos encontrar entre los géneros tratados a continuación, hay una característica común que todos ellos comparten: todos son interpretados por el mismo conjunto de cómicos y cómicas, un hecho que no hace más que evidenciar la versatilidad que sobre todo estas últimas poseían al poder abordar estilos tan diferentes entre sí.

Caroline Bec afirma que la especialización musical de las actrices-cantantes se produjo a lo largo del siglo XVIII⁴⁵². Por ello, a través de este pequeño capítulo, intentaremos tratar y comprender –dentro de la complejidad que estas formas teatrales presentan– las principales características de los géneros de teatro con música más representados y que mayor éxito alcanzaron en el Madrid de la primera mitad de la centuria, haciendo hincapié en las funciones, los papeles y en los espacios reservados para las actrices-cantantes dentro de estos géneros. Evidentemente, queremos recalcar que somos conscientes de que el panorama teatral del Setecientos es muy complejo y variado y sería necesario plantear un estudio más exhaustivo de todas estas formas. En cambio, nuestro propósito aquí es solamente el de ofrecer una aproximación a los principales géneros de la centuria y a lo que las fuentes bibliográficas secundarias dicen de ellos, con la finalidad de poder acercarnos de una forma más completa a la realidad escénica a la que se tenían que enfrentar nuestras cómicas.

2.1. LA ÓPERA

No habiendo visto Vuestra Excelencia esta égloga, que se representó cantada a sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España, me pareció imprimirla para de esta suerte,

⁴⁵¹ GARCÍA RUIZ, Víctor. «Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19/1 (1994), p. 61.

⁴⁵² BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 272.

con menos cuidado la imaginase Vuestra Excelencia, aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos⁴⁵³.

Con estas palabras iniciales relataba Lope de Vega la novedad que suponía representar una obra completamente cantada en España. En efecto, esta obra fue *La selva sin amor* (1627), una pieza teatral cantada de principio a fin y creada por iniciativa del escenógrafo Cosimo Lotti, el músico Filippo Piccinini y el citado dramaturgo madrileño, para el rey Felipe IV. En cambio, pese a la novedad que supuso este acontecimiento, el estreno de esta primera ópera en español no generó grandes discusiones estéticas ni tampoco supuso el comienzo de la producción de este tipo de espectáculos en la corte. De hecho, la intención de este espectáculo fue más bien política que artística, siendo su objetivo final el de agradar al monarca y a los diplomáticos florentinos.

Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición la música, las admiraciones, las quejas, los amores, las iras, y los demás afectos⁴⁵⁴.

A pesar de que en la actualidad no se conserva la partitura de *La selva sin amor*, Lope de Vega parece dejar claro a través de estas palabras cuál era la función que la música debía desempeñar en esta obra: mover los afectos de los oyentes. En definitiva, esta intención de mover los afectos será el hilo que conecte, entre muchos otros, a esta pieza teatral con *La púrpura de la rosa*, representada más de treinta años después, en 1660, y en la que Calderón expresa –a través del personaje de la Música de la loa– los milagros que consiguen sobre el espectador precisamente estos afectos:

MÚSICA	No, porque notes, mires, oigas, y veas, que entre gozo hoy, y pena no se da espacio, y es verdad, que afectos hacen milagros ⁴⁵⁵ .
--------	---

En la segunda mitad del siglo XVII, contemporáneamente a la representación de producciones como *La púrpura de la rosa* y *Celos aún del aire matan*, se recibieron en la corte madrileña libretos de óperas estrenadas en la corte de Viena. Según la investigadora Sommer-Mathis «el emperador Leopoldo hizo mandar libretos de óperas estrenadas en su corte, en su

⁴⁵³ VEGA, Lope de. *Laurel de Apolo, con otras rimas*. Madrid, Juan González, 1630, p. 103.

⁴⁵⁴ VEGA, L. *Laurel de Apolo...*, p. 104.

⁴⁵⁵ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La púrpura de la rosa*. Madrid, BNE, Sig. R/11347, 1687, f. 206r.

versión original italiana y también en traducciones al castellano»⁴⁵⁶. Además, cabe destacar que este tipo de envíos no fue unilateral, ya que a dicha corte también llegaron obras de pluma española como la comedia *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) de Calderón, o la zarzuela *Los celos hacen estrellas* (1672) de Vélez de Guevara.

En cambio, cabe preguntarnos aquí por qué si, a pesar de haber recibido todas estas muestras de libretos, las óperas no entraron a formar parte del repertorio representado en el Coliseo del Buen Retiro. Según la citada investigadora, uno de los principales motivos fue la fuerte tradición teatral española⁴⁵⁷. A esta razón, debemos añadir el hecho de que las compañías españolas no estaban estructural ni técnicamente preparadas para abordar este tipo de repertorio. De hecho, un ejemplo de esta falta de experiencia lo podemos apreciar en el estreno de *Celos aun del aire matan*, que tuvo que ser aplazado una semana debido a la poca preparación de los cómicos.

Según Fadel Rodríguez, el gusto e interés de Carlos II por la ópera italiana «parece haberse intensificado durante sus últimos años de reinado»⁴⁵⁸. De hecho, durante la última década del siglo XVII llegan a Madrid artistas italianos como el castrato Matteo Sassano *detto* Matteuccio, o el compositor modenés Antonio Bononcini. La llegada de estos músicos, así como del pintor Luca Giordano o del escenógrafo Filippo Schor sirvieron, en palabras de Domínguez, «para demostrar la unidad (y pluralidad) de una monarquía universal cuyas posesiones italianas estaban en juego en caso de desmembración. La llegada de Matteuccio se produce en un momento delicado del proceso sucesorio, cuando se estaba negociando un segundo tratado de repartición entre Inglaterra y Francia y discutiendo el segundo testamento del rey para nombrar a José Fernando de Baviera como heredero»⁴⁵⁹.

Finalmente, la inminente muerte de Carlos II el 1 de noviembre de 1700 conllevó – debido a la falta de herederos directos del monarca– un gran cambio en el rumbo dinástico del país, siendo nombrado rey Felipe V de Borbón, nieto de Luis XIV. De hecho, en lo que respecta a los gustos estéticos del nuevo monarca, desde comienzos de su reinado, se van a producir lo que podríamos considerar como los primeros planes de adaptación de la ópera italiana en el teatro de corte. Durante su residencia en Nápoles, una de las ciudades italianas con mayor

⁴⁵⁶ SOMMER-MATHIS, Andrea. «La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena», *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001, p. 297.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ FADEL RODRÍGUEZ, I. L. *Música e poética...*, p. 77.

⁴⁵⁹ DOMÍNGUEZ, José María. *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenas musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*. Kassel, Edición Reichenberger, 2013, p. 206.

actividad musical junto a Roma y Venecia, Felipe V pudo asistir al estreno de la ópera seria *Tiberio imperatore d'Oriente* (1702) de Alessandro Scarlatti y libreto de Pallavicino. Este acontecimiento debió suponer, tal y como expresa Lolo, una verdadera revolución para el monarca⁴⁶⁰, pues era la primera vez que tenía la posibilidad de conocer un género que nunca había sido programado ni en la corte de Versalles, ni en la nueva corte madrileña. La atracción que el monarca debió sentir por la ópera seria le llevaría a visitar en varias ocasiones –y en secreto– las representaciones que tenían lugar en el teatro público de San Bartolomeo de Nápoles, una actividad que sin duda ponía en riesgo su propia seguridad debido a la guerra de sucesión española y a las conspiraciones que se produjeron en Nápoles a favor del archiduque Carlos⁴⁶¹.

Precisamente para proteger al rey de posibles amenazas, Felipe V pone rumbo a Milán en junio de 1702, donde fue recibido por el príncipe de Vaudémont, Carlos Enrique de Lorena, con la representación de la ópera *pasticcio Angelica nel Catai* (1702), basada en el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. La música de esta obra también debió cautivar al monarca, pues una de sus arias, «Consolati che il fatto», sería incluida años más tarde en la zarzuela *Todo lo vence el amor* (1707), representada con motivo del nacimiento del príncipe Luis⁴⁶². Por otra parte, durante su permanencia en la capital lombarda, fue donde se produjo la ya nombrada contratación de la compañía de los Trufaldines, que le acompañarían y entretendrían durante toda su permanencia en Milán⁴⁶³.

Según las palabras de Cotarelo, fue el amor que Felipe V sentía hacia su esposa lo que «le hizo preferir lo italiano en muchas cosas, y en especial en los espectáculos»⁴⁶⁴. Por ello, es muy probable, tal y como apunta Doménech Rico, que uno de los motivos de la contratación de esta compañía fuese también agradar a la nueva reina, una reina que, a juzgar por las decisiones tomadas durante su regencia, no debía sentir una gran simpatía por los espectáculos representados en la corte. En efecto, las segundas nupcias de Felipe V con la aristócrata italiana en 1714 van a acrecentar, todavía más, la presencia de la cultura italiana y de la ópera en la Corte. De hecho, la llegada del paduano Giacomo Facco a Madrid en 1720 en calidad de

⁴⁶⁰ LOLO, Begoña. «El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707». *Recerca Musicològica*, XIX (2009), p. 163.

⁴⁶¹ PONS SEGUÍ, Antoni. «Festejos para Felipe V en Milán: la ópera *Angelica nel Catai* (1702)». *Sinfonia virtual. Revista de música y reflexión musical*, 29 (2015), p. 2.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 8.

⁴⁶³ MORALES, Nicolás. *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII siècle*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 169.

⁴⁶⁴ COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 27.

violinista de la Real Capilla y profesor de música de los hijos del monarca, va a suponer el inicio de toda una serie de colaboraciones con el dramaturgo José de Cañizares, que tuvieron como resultado la representación de cuatro producciones a la manera italiana, intercaladas con un título escrito por Antonio de Zamora en 1722, tal y como veremos a continuación.

Así, en los primeros años de la década de 1720 vamos a asistir a la representación de un grupo de obras, que, si bien son en lengua castellana, de la pluma de dramaturgos españoles y representadas por las compañías madrileñas, su propia estructura apunta, tal y como expresa Leza, «hacia un horizonte donde la ópera italiana, se ha convertido en un referente cada vez más explícito»⁴⁶⁵. Es decir, estamos ante un tipo de obras en las que, si bien es cierto que se mantienen distintas convenciones relativas a la tradición hispana (como la incorporación de la pareja de graciosos, el protagonismo «femenino» en el canto y la división de la obra en dos partes), su estructura se fundamenta en el modelo italiano, con esta sucesión de recitativos y arias y esta división por escenas. De hecho, en el primer título que inaugura este ciclo, *Las Amazonas de España*, con texto de Cañizares y música de Facco, el personaje de la semidiosa Circe expone lo que los espectadores están a punto de presenciar, una obra «en la música italiana, / y castellana en la letra»:

CIRCE	Circe soy, yo soy aquella mágica, de quien Ovidio altas maravillas, cuenta; y pues aquí simbolizo la maga, industriosa idea, con que, a Madrid imposibles, quiere exceder sus empresas aunque pese a la distancia yo transmutaré una escena en la música italiana, y castellana en la letra: a este teatro, que, en fin; aunque no haga competencia, remede a las que vio Italia, supliendo cuando se emprenda, lo menos diestro en las voces, lo estrecho en las apariencias; y ensalzando a este principio el fin, el cielo, y la tierra. En honor de tanto asunto, vendrán a acabar la fiesta ⁴⁶⁶ .
-------	---

⁴⁶⁵ LEZA, J. M., «El encuentro de dos tradiciones...», p. 206.

⁴⁶⁶ CAÑIZARES, J. *Las Amazonas de España...*, s.p.

Esta ópera, celebrada con motivo del nacimiento del infante Felipe (futuro duque de Parma) debió ser del agrado del público, pues fue representada hasta un total dieciséis veces más entre los meses de abril y mayo de 1720. A esta fiesta palaciega, le sucederán en los años siguientes títulos como *Amor es todo invención. Júpiter y Amphitrión* (1721), creados por la misma combinación de autores que la obra anterior. En este caso, se trata de una ópera donde se combinan prácticamente 30 arias, extensos *ritornelli* de la orquesta, con una división en dos jornadas y coros a cuatro, característicos de la fábrica española. Una combinación de particularidades que llevarán al musicólogo Kleinertz a afirmar que «*Amor es todo invención* no es, por lo tanto, ni una ópera italiana adaptada al español, ni una zarzuela más corta o completamente cantada, sino una ópera española genuina»⁴⁶⁷.

En 1722 se estrena una obra con unas características estilísticas muy similares a las anteriores, con motivo de las bodas entre Luisa Isabel de Orleans, princesa de Montpensier, y el infante Luis I, príncipe de Asturias. En esta ocasión, se trata de la «producción a la italiana» *Angélica y Medoro*, con música de José de San Juan y texto de Antonio de Zamora. En cada uno de los dos actos en los que se divide esta *ópera española* se disponen un total de 12 arias (24 en total) distribuidas según el grado de protagonismo de los personajes, de modo que Angélica (Petronila Jibaja), Medoro (Francisca de Castro) y Orlando (María de San Miguel) abordarían, solo entre los tres, un 66% del total de las intervenciones cantadas de esta producción.

En el año sucesivo, en 1723, se estrena el «dramma musico u opera scenica en estilo italiano» *La hazaña mayor de Alcides*, creada por el binomio Cañizares-Facco y repuesta hasta un total de 23 veces más ante el pueblo después de su debut; y en 1724, se retoma y adapta, con motivo de la celebración del ascenso al trono de Luis I, la comedia calderoniana *Fieras afemina amor*, estrenada más de cincuenta años antes, concretamente en 1672. Para esta tan célebre ocasión, como era la coronación de un nuevo rey, la Junta de Festejos le dio a elegir al joven monarca seis títulos de Calderón por ser el dramaturgo «más adecuado para tan elevado asunto como es una proclamación real»⁴⁶⁸.

⁴⁶⁷ Esta es una traducción realizada del siguiente fragmento: «*Amor es todo invención* ist also weder eine ins Spanische übertragene oder adaptierte italienische Oper noch eine verkürzte und vollständig vertont Zarzuela, sondern eine genuin spanische Oper». Extraído de KLEINERTZ, Rainer. *Grundzüge des spanischen Musiktheatres im-18...*, p. 69.

⁴⁶⁸ LÓPEZ ALEMANY, Ignacio. «La representación de *Fieras afemina amor* en la proclamación de Luis I (1724)», *Hispanófila*, 169 (2013), pp. 5-6.

En cambio, el texto calderoniano seleccionado sufriría ciertas modificaciones con la finalidad de adaptarlo a los modelos estéticos vigentes. Así, el dramaturgo seleccionado para realizar esta adaptación moderna de la obra del poeta del Siglo de Oro –además de la creación de la loa y de los sainetes– fue Alejandro Rodríguez; mientras que de la transformación de la música –que consistió en la introducción de recitativos, arias y dúos, en substitución de las piezas estróficas– se encargó de nuevo Giacomo Facco. A continuación, nos gustaría recoger, pues creemos que resume perfectamente la finalidad de esta renovación, las palabras que Leza dedica a las sucesivas modernizaciones que la comedia mitológica *Eco y Narciso* sufrió en las producciones madrileñas entre 1661 y 1774:

Desde el punto de vista musical, la paulatina substitución de formas estróficas por arias de claro origen italiano es el reflejo de un contexto musical cambiante en el que la compleja introducción de la ópera italiana en España iba transformando con mayor rapidez determinadas formas musicales que las estructuras dramáticas del teatro musical hispano en las que se insertaban⁴⁶⁹.

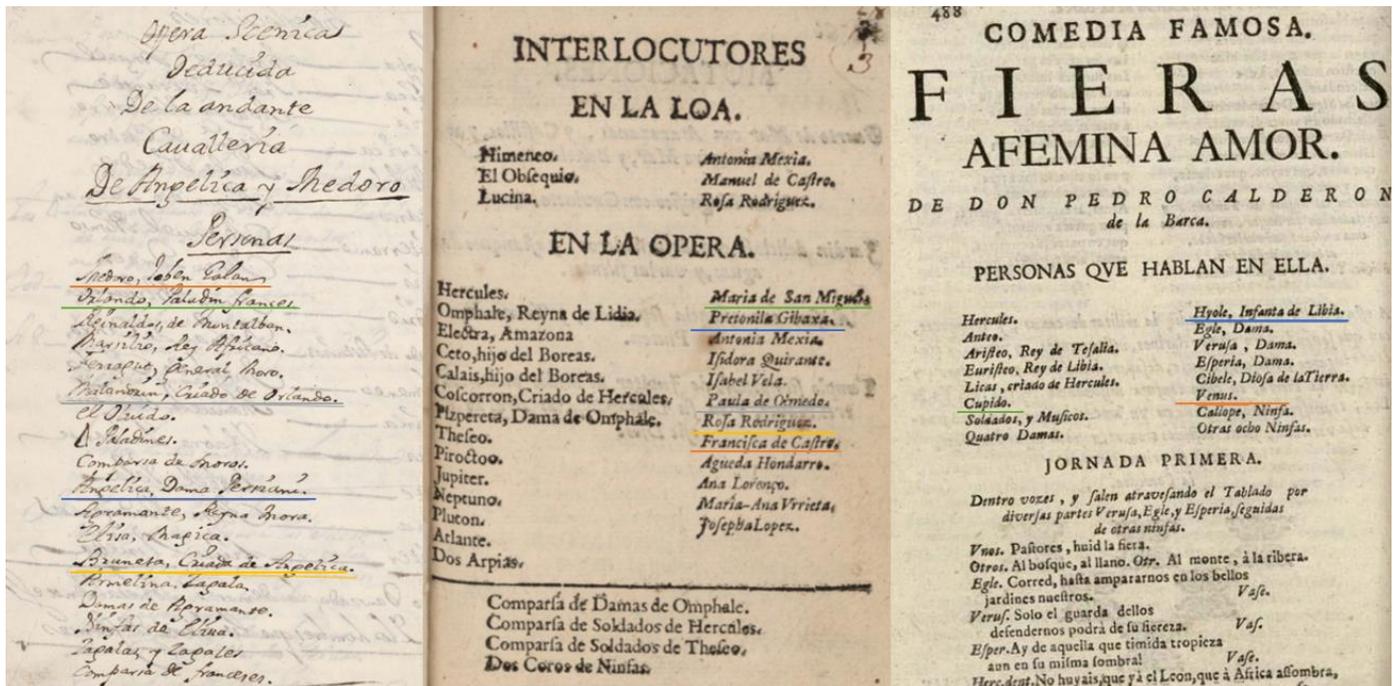
Para la ejecución de este ciclo operístico de 1720-1724 se llamaron, tal y como era ya tradición, a las dos compañías madrileñas conformadas para cada temporada. En los dos primeros casos, a la de los autores Juan Álvarez y José de Prado; en los dos sucesivos a la de Ignacio Cerqueira y Prado; y, por último, a la de Cerqueira y Manuel de San Miguel. Sin duda, uno de los aspectos más interesantes en cuanto a los repartos de estas *óperas españolas* es –además de que todos los personajes principales, tanto masculinos como femeninos, fueron interpretados por actrices-cantantes– que encontramos prácticamente la misma relación intérprete-tipología de personaje en los repartos de los tres últimos títulos representados en este ciclo.

Es decir, los papeles serios protagonistas fueron tendencialmente representados por María de San Miguel, Petronila Jibaja y Francisca de Castro; mientras que los cómicos fueron ejecutados por la sobresaliente Paula de Olmedo, a pesar de que no se había especializado en este tipo de papeles cómicos, y por Rosa Rodríguez. Una reiteración que nos hace suponer que, efectivamente, este reparto debía ser del gusto de la Junta y del público que asistió a las representaciones. A continuación, mostramos una ilustración con esta citada correspondencia en las producciones *Angélica y Medoro* (1722), *La hazaña mayor de Alcides* (1723) y *Fieras afemina amor* (1724)⁴⁷⁰:

⁴⁶⁹ LEZA, J. M. «‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo...», pp. 75-76.

⁴⁷⁰ Con la finalidad de hacer más intuitiva esta relación, hemos aplicado un color por cada actriz-cantante. Esta relación se puede comprobar en la leyenda.

Ilustración 1: Reparto de *Angélica y Medoro* (1722), *La hazaña mayor de Alcides* (1723) y *Fieras afemina amor* (1724), donde se muestra la correspondencia entre intérprete y personaje⁴⁷¹.



- Petronila Jibaja
- María de San Miguel
- Francisca de Castro
- Rosa Rodríguez
- Paula de Olmedo

Este ciclo dramático de 1720-1724 representa, en definitiva, tanto una tendencia estética hacia la ópera, como la capacidad de adaptabilidad que las actrices-cantantes tenían para hacer frente a nuevos géneros a los que no estaban precisamente acostumbradas. Esta continuidad, también la podemos apreciar en cierto sentido con la representación de *Amor aumenta el valor* en el año 1728 en Lisboa, con motivo de la alianza entre Fernando de Borbón, príncipe de Asturias, y María Bárbara de Braganza, infanta de Portugal. A pesar de haber sido representada en un contexto diverso al madrileño, se contaron tanto para su creación como para su interpretación, con artistas al servicio de la corte: el dramaturgo Cañizares creó el libreto de

⁴⁷¹ Estas ilustraciones han sido extraídas de los siguientes libretos: ZAMORA, A. *Angélica y Medoro*..., f. 9r.; CAÑIZARES, J. *Las Amazonas de España*..., s.p.; y RODRÍGUEZ, Alejandro. *Fieras afemina amor, comedia de música, que, en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro, ejecutó a sus expensas la muy noble y leal, imperial coronada Villa de Madrid, en celebridad de la Real Aclamación del Rey nuestro Señor Don Luis I*, Madrid, BNE, T/24527, 1724.

la obra, los compositores Facco, Filippo Falconi y José de Nebra, la música; y actrices-cantantes españolas como Rosa Rodríguez, Águeda de Ondarro o Teresa de Chirinos, entre otras, dieron voz a los personajes cantados.

Una ópera que debió ser todo un desafío para sus intérpretes, puesto que fue una producción con una duración probablemente superior a las cuatro horas, y en la que se insertan un total de 66 números musicales ejecutados, al fin y al cabo, por un tipo de profesionales que no estaban acostumbradas a abarcar tales magnitudes. Por otra parte, tal y como se podrá apreciar en este estudio, las arias *da capo* de personajes como Horacio, Clelia o Porsena, también presentan unas características vocales de cierta complejidad para las cantantes.

En cambio, desde nuestro punto de vista, es en la década de 1730 donde el género operístico va a experimentar un gran crecimiento en Madrid, pues se dan toda una serie de circunstancias y eventos que posibilitan este florecimiento. En primer lugar, la llegada de compositores italianos como Francesco Corradini, Francesco Corselli o Giovanni Battista Mele, propiciará un cambio de rumbo en los escenarios públicos de la capital. Así, en el año 1731 se programa en el Teatro de la Cruz el «melodrama armónico al estilo de Italia» *Con amor no hay libertad*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. En la loa de esta obra, de un modo muy similar a lo ocurrido en *Las amazonas de España*, estrenada once años antes, el personaje del Esplendor explica al público lo que está a punto de presenciar, es decir, una producción donde dos líneas –la española y la italiana– se encuentran:

ESPLENDOR	Pues Rómulo, y Remo heroico; principio de aquella invicta ciudad, cabeza de Italia, cuyas gloriosas conquistas la hicieron, dando los cetros árbitro de las provincias; hoy con un suceso suyo, a la más esclarecida Corte del mundo, a Madrid, que todo en esto se cifra, hacer un festejo intenta el esplendor que le guía, en cuyo contexto vea, uniendo encontradas líneas ser la fábrica española, y extranjera la armonía. [...] Y puesto, que solamente el darle principio estriba
-----------	---

en que haya teatro, en donde
como se puede se imitan
las óperas, que en su tiempo
el carnaval, solemnizan
de Milán, Roma, y Florencia
(bien que en su pompa distintas)⁴⁷².

Los versos «en que haya teatro, en donde / como se puede imitan / las óperas» expresa perfectamente el proceso de adaptación que este género estaba viviendo. Si bien el molde formal de esta pieza y su «armonía» era italiana; estas características se combinaban con elementos de la fábrica española como la introducción de los personajes graciosos, el propio idioma en el que se representaba, y el protagonismo de las actrices-cantantes. Por otra parte, cabe destacar en este punto cómo este protagonismo en el teatro musical de las actrices-cantantes excluye –habitualmente– a los castrados (capones en España) en la interpretación de este género en los teatros públicos. La figura de este tipo de intérpretes era vista con recelo e incluso era vilipendia en muchos escritos de la época, siendo objeto de burlas y comentarios claramente despectivos⁴⁷³.

Por otra parte, esta llegada de compositores italianos coincide cronológicamente con el abandono «de los cantantes italianos del teatro de los Caños del Peral»⁴⁷⁴. Este desocupado espacio será empleado, tal y como se dispone en un acuerdo de la Villa del 13 de julio de 1735, por «las compañías cómicas de españoles destinadas para el público»⁴⁷⁵, cuyo núcleo estaba conformado por las mejores intérpretes de las dos compañías madrileñas, que pondrán en escena en verano de 1735 las óperas *Trajano en Dacia* y *cumplir con amor y honor* de Cañizares y Corradini y *La cautela en la amistad y robo de las sabinas* de Agramont y Corselli.

El éxito obtenido en este proyecto fue, entre otros aspectos, el germen para la creación en 1737-1738 de una temporada exclusivamente de ópera española. La compañía encargada de llevar a cabo este ambicioso proyecto impulsado, como veremos, por Gaspar de Molina, fue la denominada «compañía de Músicas»⁴⁷⁶, conformada únicamente por las mejores actrices-

⁴⁷² CAÑIZARES, José de. *Con amor no hay libertad*. Madrid, BNE, T/19552, 1731, ff. 4v.-5r.

⁴⁷³ Con relación a estos aspectos, puede apreciarse el anónimo poema dedicado a Francisca de Castro en el cual se recoge el siguiente verso: «cante la Castro, callen los castrados». En el capítulo relativo a la actriz se recoge esta composición íntegra.

⁴⁷⁴ COTARELO Y MORI, E., *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico...*, p. 98.

⁴⁷⁵ DOMÉNECH RICO, F. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral...*, p. 76.

⁴⁷⁶ LÓPEZ ALEMANY, I. y VAREY, J. E., *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724...*, p. 266.

cantantes del momento, las cuales llevaron a los escenarios de los Caños del Peral y de la Cruz óperas tanto de nueva creación, como adaptaciones de los libretos de Metastasio⁴⁷⁷.

En el momento de la formación de la compañía, el cardenal Molina entregaría a las actrices-cantantes un hipotético y elevado pago anticipado conforme a la temporada que iban a desarrollar, al que, evidentemente, luego se le irían añadiendo las ganancias relativas a cada función. Lo más interesante de este pago, entre muchos otros aspectos, es que fue realizado en ducados de plata, una moneda con un valor superior al del real. Con relación a ello, en el año 1731, Juan Antonio Taboada y Ulloa recogía en su obra *Antorcha aritmética práctica, provechosa para tratantes y mercaderes*, las relaciones entre estas y muchas otras monedas: el ducado *a secas* equivaldría a 11 reales, el de plata nueva a 16, y el de plata doble a 20⁴⁷⁸. A pesar de que en el documento no se especifica con qué tipo de ducado se les pagó, lo cierto es que, sea cual fuere, las cantidades serían bastante elevadas ganando, en el peor de los casos, hasta 8.800 reales en calidad solo de pago inicial. A continuación, se recogen todas estas sumas a las que hacemos referencia:

Tabla 9: Pago hipotético recibido por la temporada de ópera de 1737-1738⁴⁷⁹.

<i>Actriz-cantante</i>	<i>Pago recibido (en ducados)</i>
Francisca de Castro	1.100
Isabel Vela	1.000
Rita de Orozco	1.000
Rosa Rodríguez	1.000
María Antonia de Labaña ⁴⁸⁰	1.000
Juana de Orozco	900
Bernarda de Villaflor	800

Varey, Shergold y Davis recogen en su obra *Teatro y comedias en Madrid:1719-1745* un documento –también dispuesto en la obra de Cotarelo⁴⁸¹– con esta conversión de ducados a

⁴⁷⁷ En relación a este aspecto, nos gustaría recoger aquí las palabras que Carreras dedica a la introducción del libreto metastasiano en España: «Los orígenes de la presencia del drama de Metastasio en la corte española están en Nápoles, al igual que la primera experiencia empresarial del Teatro de los Caños del Peral y las subsiguientes producciones cortesanas. Es mucha la documentación que prueba el regular envío de partituras y libretos de don Carlos de Borbón a su madre Isabel de Farnesio desde la corte de Nápoles a Madrid, desde donde a su vez se enviaban frecuentemente copias a la infanta española María Victoria, infanta del Brasil». Extraído de CARRERAS, J. J. «Amores difíciles...», p. 219.

⁴⁷⁸ TABOADA Y ULLOA, Juan Antonio. *Antorcha aritmética práctica, provechosa para tratantes y mercaderes: instruye a los principiantes con reglas del arte menor, y muchas breves para reducir las monedas de Castilla en otras*, Madrid, BNE, 3/12228, 1731, pp. 284-285.

⁴⁷⁹ Extraído de A.H.V.M., Expediente, 1-137-6, f. s.n.

⁴⁸⁰ María Antonia de Castro.

⁴⁸¹ COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 74

reales, junto a alguna que otra variación realizada sobre la suma final, quedando los pagos finalmente tal y como se muestra en la tabla recogida a continuación:

Tabla 10: Pago real inicial recibido por la temporada de ópera de 1737-1738⁴⁸².

<i>Actriz-cantante</i>	<i>Razón del pago</i>	<i>Cantidad recibida (rs.)</i>
Francisca de Castro	257 representaciones que ha habido en el año, y en ellos los 80 días de ópera y los demás días de hueco y descanso	12.775
María Antonia de Castro	257 representaciones que ha habido en el año, y en ellos los 80 días de ópera y los demás días de hueco y descanso	12.165
Bernarda de Villaflor	257 representaciones que ha habido en el año, y en ellos los 80 días de ópera y los demás días de hueco y descanso	8.910
Isabel Vela	Salario con el vestido	12.100
Rita de Orozco	Salario	11.000
Rosa Rodríguez	Salario y un vestido	12.100
Juana de Orozco	Salario	9.900
Bernardo Lozano	Músico	5.500
José de Parra	Representación o asistencia	3.370
Matías de Orozco	Representación o asistencia	3.033
Manuel de Castro	Representación o asistencia	5.055
Antonio de Inestrosa	No se indica	2.022
Juan Quirante	Por haber percibido en los días de ópera lo de <i>Carteles</i> y <i>Cerilla</i>	2.376

Cabe resaltar, gracias a la información contenida en esta tabla, cómo, a excepción de Bernardo Lozano, que desempeñó la necesaria labor de músico –probablemente para ayudar a que las actrices aprendiesen las melodías de las obras–, los hombres de la compañía realizaron tareas muy secundarias como la de asistencia o, en el caso de Juan Quirante, de recibir los carteles y las velas para las funciones. Un acontecimiento que reitera el alto grado de protagonismo que la mujer cantante consiguió dentro del panorama operístico y teatral español del momento.

En cambio, tal y como expresa Leza, «el resultado económico de la iniciativa, pese a los éxitos de taquilla, fue en su conjunto deficitario para la administración»⁴⁸³. Los elevados salarios concedidos a las actrices, la falta de una orquesta estable en los teatros y el bajo número de representaciones programadas (solo hubo 80 funciones, quedando 224 días hábiles «vacíos», sin ningún tipo de espectáculo) fueron algunos de los factores que hicieron que esta novedosa iniciativa fuera deficitaria para sus organizadores. Un fracaso que llevó probablemente a que

⁴⁸² Extraído de VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 279.

⁴⁸³ LEZA, J. M. «Aspectos productivos de la ópera...», pp. 231-262.

desde 1738 hasta 1746, con la finalización del reinado de Felipe V, las óperas representadas por las compañías madrileñas se intercalasen tímidamente entre los otros géneros programados en cada temporada teatral.

2.2. LA ZARZUELA

The theatrical genre of zarzuela seems to have shared something of its definition with the zarza. Whereas the zarza was used to enclose fields and property in the country, the zarzuelas take the rustic and pastoral landscapes as their setting. Further, just as the bramble-bush is an ill-defined and common sort of vegetation, the zarzuela used predominantly common sorts of music, with simple plots and language⁴⁸⁴.

La investigadora Louise Stein realizaba esta analogía entre la zarzuela y el vocablo «zarza» que da origen a su nombre para explicar algunas de las principales características de este género. El término «zarzuela» surge a mediados del siglo XVII para definir un tipo de obra y espectáculo, dirigida al ámbito cortesano, en el que se combinan partes habladas con partes cantadas, y en el que coexistían personajes humanos con personajes divinos. De hecho, una de las primeras definiciones de este género en la que podemos contemplar algunos de estos aspectos, nos la ofrece el propio dramaturgo Calderón en la loa que precedió a *El laurel de Apolo* (1658), donde el personaje de la Zarzuela se presenta a sí misma definiéndose de la siguiente forma:

No es comedia, sino solo / una fábula pequeña / en que a imitación de Italia / se canta, y se representa⁴⁸⁵.

A las características anteriormente citadas de estas primeras zarzuelas debemos añadir, además, que tenían un argumento basado en lo que Calderón denomina como «fábula»⁴⁸⁶, es decir, historias de la mitología clásica, un aspecto que se mantendría, tal y como afirma Leza, hasta los títulos de comienzos de la década de 1740⁴⁸⁷. Que en estos primeros años del género los argumentos fuesen mitológicos puede justificarse también por el tipo de público al que iban destinados, es decir, al público del ámbito cortesano. Además de las características

⁴⁸⁴ STEIN, Louise Kathrin. *Songs of mortals, dialogues of gods. Music and theatre in the Seventeenth Century Spain*. New York, Oxford University Press Inc., 1993, p. 259.

⁴⁸⁵ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Domingo García Morrás, 1664, p. 192.

⁴⁸⁶ Esta idea también la repite Juan Bautista Diamante en la loa de su zarzuela *Alfeo y Aretusa* (1672), en la que la obra es definida como «una representación / de los amores de Alfeo, / que, a manera de comedia, / ni lo es ni deja de serlo. / En dos actos dividida / donde al estilo atendiendo / de las zarzuelas, se canta / y se representa, haciendo / de otra fábula episodio [...]». Recogido en COTARELO, E. *Colección de entremeses...*, p. XLIII.

⁴⁸⁷ LEZA, J. M. ««Al dulce estilo de la culta Italia'...», p. 320.

anteriormente mencionadas, la zarzuela del siglo XVII seguirá otras formalidades dictadas por Calderón, tal y como se explica en el fragmento de la obra de Stein recogido a continuación:

In the Calderonian system, the mortals (unenlightened, powerless, and dependent on the will of gods) cannot understand the recitative speech-song of the gods, so that the tonada (a song-type related to popular song and characterized by a memorable, repetitive melody) and not the recitative was usually employed when the gods sang to the mortals. The use of tonada for divine «persuasion» became conventional in Spanish court plays⁴⁸⁸.

Una de las singularidades de la zarzuela del XVII reside, por lo tanto, en las formas vocales que los personajes emplean para comunicarse entre sí. El recitativo se constituye como el lenguaje con el que los dioses y semidioses se relacionan, mientras que la tonada es la forma que estos seres divinos utilizan para comunicarse con los mortales. Esta característica, además de aportar al género una rica variedad estilística⁴⁸⁹, puede considerarse también desde una mirada política, que sitúa a las divinidades –que pueden ser equiparadas a la figura de los monarcas– en una escala superior a la del resto de personajes. En cambio, todas estas relaciones entre música y tipo de personaje parecen ir diluyéndose en el siglo XVIII, tal y como se verá a continuación, precisamente en el mismo momento en el que este género deja de ser el favorito de la corte y pasa a asentarse en los teatros públicos –y algunos privados⁴⁹⁰– madrileños.

La zarzuela es, sin lugar a duda, un género que ha sido capaz de adaptarse a nuevos contextos y corrientes estéticas a lo largo de las décadas. De hecho, Leza señala que es precisamente en esta maleabilidad y capacidad de adaptación donde está «il punto di forza che le ha permesso di sopravvivere a lungo»⁴⁹¹. En cambio, antes de adentrarnos en las singularidades que la zarzuela presentó y adquirió en la primera mitad del siglo XVIII, nos gustaría comentar tres características que, desde nuestro punto de vista, nunca abandonaron a este género desde su nacimiento hasta el periodo que nos ocupa y que lo dotaron, por otra parte, de éxito y de este citado carácter tan adaptativo: su comicidad, su combinación de partes habladas y partes cantadas, y su estructura en jornadas.

En relación con la primera característica, la citada investigadora Louis Stein afirma que «the zarzuelas seem to have included more comedy than other court plays, and element

⁴⁸⁸ STEIN, L. K. *Songs of mortals, dialogues of gods...*, p. 138.

⁴⁸⁹ En una misma obra, podemos encontrar tonadas estróficas, recitativos secos, expresivos, ariosos y coros en compás binario y ternario. Para ampliar todos estos aspectos véase: TORRENTE, Álvaro. «Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3: La música en el siglo XVII*. Álvaro Torrente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 323-434.

⁴⁹⁰ Recordemos que el estreno de las zarzuelas *Donde hay violencia no hay culpa* (1744) y *No hay perjurio sin castigo* (1747) se realizó en el teatro privado del Duque de Medinaceli.

⁴⁹¹ LEZA, J. M. «L'aria col da capo...», p. 587.

contributed by the *graciosos*»⁴⁹². De hecho, podemos decir que en la figura de estos personajes –presentados en las obras a través de diversas nomenclaturas tales como «criados», «criadas» o «confidentes»– recayó casi exclusivamente el peso de introducir los momentos cómicos de la trama, que habitualmente rompían con la gravedad de esta. Así, un ejemplo para nosotros que muestra perfectamente esta capacidad de eliminar la seriedad generada en escena se produce al final de la zarzuela *Donde hay violencia no hay culpa* (1744) de González Martínez y Nebra. La trágica muerte de la dama romana Lucrecia es anunciada a su amado Colatino –y, por lo tanto, también al público– por la criada Laureta, convirtiendo lo que debería ser un acontecimiento triste, en una escena cargada de comicidad, tal y como se recoge a continuación:

COLATINO	Ay, ¡malograda hermosura! ¿Ha muerto?
LAURETA	No sé si ha muerto; mas yo la dejé difunta, y era un consuelo mirarla cómo era tan blanca y tan rubia ⁴⁹³ .

Es decir, parece que la graciosa tiene en este caso el poder de revertir, a través de la risa, los ánimos del público, agilizando de una manera brillante una muerte y un final que, de ser escenificados, podrían resultar demasiado trágicos para los espectadores. De hecho, esta solución de que sea la criada la que anuncie, de este modo, la muerte de Lucrecia nos permite hablar aquí de otra importante característica de las zarzuelas: la agilidad en la acción. Una agilidad que provenía ya de la comedia aurea española, con la que el público estaba completamente familiarizado, y que facilitaba esta ágil combinación de momentos hablados y diferentes momentos cantados, tal y como así lo definía Tomás de Iriarte en su poema *La Música* (1779):

[...] que zarzuela se llama, / en que el discurso hablado / ya con frecuentes arias se
interpolaba, / o ya con dúo, coro y recitado: / cuya mezcla, si acaso se condena, / disculpa
debe hallar en la española / natural prontitud acostumbrada / a una rápida acción, de lances
llena, / en que la recitada cantinela / es rémora tal vez que no le agrada⁴⁹⁴.

Retomando de nuevo la cuestión de la comicidad escénica debemos también añadir que, si bien es cierto que, tal y como afirma Palacios, la figura de los graciosos estaba presente en

⁴⁹² STEIN, L. K. *Songs of mortals, dialogues of gods...*, p. 261.

⁴⁹³ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia no hay culpa* (folio 282-316), Madrid, BNE, RES /60, 1744, f. 313r.

⁴⁹⁴ IRIARTE, Tomás. *La Música. Poema*, [1779]. Madrid, Imprenta Artesanal del Ayuntamiento, 2004, p. 217.

la mayor parte de las obras dramáticas, fueran profanas o sacras⁴⁹⁵, es en la zarzuela en uno de los géneros donde su figura parece tomar mayor peso, interfiriendo directamente en la trama de la obra. Además, es a través de estos personajes donde se genera ese contacto con los temas de actualidad y elementos de crítica social. Ellos eran, según Sabik, los encargados de abrir esa «ventana al mundo contemporáneo»⁴⁹⁶, eran el puente entre la realidad y la ficción que se originaba en escena. Un puente que se podía adaptar, a través de los años, a los cambios del público y a los diferentes contextos interpretativos.

Respecto a su estructura, una de las características de las zarzuelas, ya desde títulos como *El jardín de Falerina* (1649) de Calderón, es la división en jornadas. De hecho, el dramaturgo extremeño Bartolomé de Torres Naharro proponía en el «Proemio» a la *Propalladia* (1517) el término de *jornada* como reemplazo, en la comedia, de *acto*. En relación con esta distinción precisada por el poeta, Huerta Calvo afirma que esta no se trata de una cuestión meramente nominalista, sino que «frente a las connotaciones estáticas y classicistas de *acto*, el nuevo término de *jornada* –tomado de la narrativa italiana– lleva implícita una concepción dinámica de la obra teatral, concebida como si de un viaje se tratara; un viaje por escenarios múltiples, lo que será característico del teatro español, desde Lope a Valle-Inclán»⁴⁹⁷. Es decir, incluso la nomenclatura de las partes en las que se divide este género parece llevar implícito este concepto de dinamismo y agilidad al que hemos hecho referencia anteriormente.

Por último, esta combinación de elementos cantados con elementos hablados confiere a la zarzuela una flexibilidad y una adaptabilidad que sin duda no eran tan fáciles de conseguir en otras formas de teatro con música. Así, una misma obra podía interpretarse con más o menos partes cantadas y/o habladas en base al contexto, al gusto del público, y a las posibilidades de la compañía de actores. Esta versatilidad fue, además, una de las características que posibilitó que un mismo título tuviese éxito en contextos tan diferentes como lo eran el del teatro cortesano y el teatro público, tal y como se puede demostrar en la representación de obras como *Acis y Galatea* (1708). Su paso y adaptación del Salón Dorado del Alcázar al corral del Príncipe en 1710 supuso cambiar tanto la escenografía, como eliminar números cantados como el

⁴⁹⁵ «No existe género alguno, ni los trágicos, ni los sacros, ni los líricos, que esté libre de su grotesca figura». En PALACIOS, E. *El teatro popular español...*, p. 42.

⁴⁹⁶ SABIK, Kazimierz. «El teatro de tema mitológico en la corte de Carlos II (texto y escenografía)», *El teatro español a finales del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Javier Huerta Calvo, Harm dem Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), Ámsterdam, Atlanta, 1989, p. 788.

⁴⁹⁷ HUERTA CALVO, Javier. «Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*. Madrid, Editorial Gredos, 2003, p. 304.

recitado «Acis dichoso» o la virtuosística aria «Si el triunfo que ama», que los autores probablemente dedicaron a Felipe V. Unas modificaciones que no alteraron, a juzgar por el número de representaciones, el éxito que esta zarzuela tuvo ante el «gran público», tal y como se podrá apreciar a lo largo de este estudio.

De hecho, *Acis y Galatea* fue uno de los primeros casos en los que se adaptó una zarzuela cortesana a los teatros públicos madrileños⁴⁹⁸. En cambio, tal y como se ha comentado en el capítulo anterior, existen varias evidencias de cómo ya en el siglo precedente algunas representaciones con música del Coliseo del Buen Retiro se abrieron puntualmente a la ciudadanía madrileña⁴⁹⁹. Estas incipientes adaptaciones y excepcionales aperturas del citado Coliseo fueron, desde nuestro punto de vista, necesarias para acercar a todas aquellas personas que no pertenecían a las clases dominantes a lo que podríamos denominar como el «gusto moderno». Un proceso que tuvo que ser, por otra parte, crucial para comprender tanto los cambios que se produjeron en este género, como el éxito del que títulos zarzuelísticos disfrutaron en la primera mitad del siglo que nos ocupa.

Leza analiza precisamente estos cambios producidos en la zarzuela del XVIII a través de una doble perspectiva: en primer lugar, en base al contexto productivo, que explica este proceso de dejar de ser uno de los géneros favoritos de la corte⁵⁰⁰ para asentarse en los teatros públicos madrileños; y, en segundo lugar, con relación a una perspectiva textual-dramatúrgica en la que se puede apreciar «l'assimilazione progressiva degli elementi drammatici e musicali provenienti dall'opera seria e dal dramma giocoso italiano»⁵⁰¹. De hecho, vamos a comprobar cómo en varias de las zarzuelas y comedias mitológicas analizadas a lo largo de este estudio – y que podríamos denominar como «de cambio de siglo»– como *Destinos vencen finezas* (1698) o *Los cielos premian desdenes* (1699), la presencia de recitativos y arias va a ser cada vez más habitual, abandonando el sistema calderoniano brevemente expuesto al comienzo de este apartado.

⁴⁹⁸ Otros casos anteriores de estas adaptaciones a finales del siglo precedente fueron la reposición en el corral del Príncipe de *Venir el amor al mundo* en 1689, *También se ama en el abismo* en 1695 o *El laurel de Apolo* en 1696. Para ampliar esta información véase: SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699...*, pp. 301-304.

⁴⁹⁹ Cabe destacar cómo, a pesar de esta idílica apertura, los precios de las entradas para asistir a las representaciones del Buen Retiro eran ligeramente elevadas y, por supuesto, entendemos que solo estaban al alcance de una parte muy limitada de esta ciudadanía madrileña (de los nobles, de la alta burguesía y de los funcionarios, entre otros). Véase VAREY, J. E. y DAVIS, C. *Los libros de cuentas...*, pp. 22-23.

⁵⁰⁰ Un puesto que ocuparon títulos próximos al *dramma per musica* italiano.

⁵⁰¹ LEZA, J. M. «L'aria col da capo...», p. 587.

Un sistema que se desdibuja notablemente a lo largo del siglo XVIII, donde tanto los personajes serios, como los graciosos, interpretarán, sin importar su categoría o clase social, indistintamente seguidillas, coplas, arias da capo, recitativos o duetos burlescos, entre otros. Un buen ejemplo de ello, lo podemos apreciar precisamente en una escena de la citada zarzuela *Acis y Galatea*, donde la ninfa Doris (representado por la celebrada actriz de recitado Sabina Pascual), un personaje serio y elevado en cuanto a rango social, pide a su criada Tisbe (Paula de Olmedo) que cante para ella esa canción que «tanto le agrada». La obra que esta graciosa escoge para darle a su ama un consejo amoroso, un aspecto característico en los graciosos, es precisamente un aria da capo.

Es decir, en las zarzuelas de la primera mitad del XVIII vamos a encontrar personajes con un rango social elevado que no –o apenas– cantan, como es el caso de Doris, y a criados dotados de un relativo protagonismo musical, como Tisbe. De hecho, la propia configuración de las compañías teatrales –tratada con mayor detenimiento en el capítulo anterior– parece estar explícitamente pensada para los requerimientos de este género, sobre todo si lo comparamos con las demandas del operístico. La combinación de actrices que poseían formación y/o capacidades para el canto, junto con intérpretes que se limitaban a recitar (galanes, algunas damas, graciosos y barbas, entre otros) resultaba perfecta para un tipo de espectáculo donde se combinan ambas disciplinas.

En cambio, la década de 1730 va a ser, desde nuestro punto de vista, un momento decisivo para el futuro de la zarzuela. Así, la llegada a Madrid de compositores italianos durante estos años como Giovanni Battista Mele, Francesco Corselli o Francesco Corradini⁵⁰², hará que nuestro género deba convivir más que nunca con la ópera en cuanto a admiradores y espacios en los teatros públicos. Una llegada que generará sin duda múltiples contactos e intercambios entre ambos géneros. Por ejemplo, en la zarzuela *Milagro es hallar verdad* (1732), con texto de José de Cañizares y música del último compositor citado, el personaje protagonista de la dama Claudia interpreta el aria *da simile* «Barquilla, / que a la orilla / la pierde»⁵⁰³. Un tipo de aria que entrará por este citado contacto y que se mantendrá en nuestro género incluso en títulos como *Donde hay violencia no hay culpa* (1744) de José de Nebra, analizados en este estudio. En cambio, estas no van a ser las únicas transformaciones que se produzcan en la década de

⁵⁰² Sobre la trayectoria de este compositor puede consultarse la siguiente publicación: LEZA, J. M. «Francesco Corradini y la introducción de la ópera...», pp. 123-146.

⁵⁰³ CAÑIZARES, J. *Zarzuela nueva intitulada Milagro es hallar verdad...*, f. 24r.

1730 ya que, tal y como afirma Kleinertz, estas afectarán incluso a los propios argumentos de los nuevos libretos zarzuelísticos:

Los argumentos –y esto es algo nuevo en la literatura española– ya no son temas de la mitología o de leyendas, sino de la historia grecorromana, una historia en parte también mitológica –como los episodios alrededor de la guerra de Troya–, pero ahora sin intervención de dioses. Los personajes que actúan son los de la ópera seria italiana, idealizados, pero «humanos», tanto por su forma de actuar y sus motivos, como por el tempo y el lugar de la acción, que están histórica y geográficamente determinados⁵⁰⁴.

Las zarzuelas con temática mitológica, consideradas quizás cada vez más anticuadas para los espectadores de entonces⁵⁰⁵, darán paso –obviamente, con algunas excepciones⁵⁰⁶– a las de temática histórica. En cambio, esto no quiere decir que los argumentos mitológicos se abandonasen por completo, sino que ambos convivirán en la década de 1730 y 1740, aunque sobresaliesen sobre todo aquellos en los que se trataba las historias de los héroes de la antigüedad. De hecho, esta convivencia la podemos apreciar, tal y como expresa Leza, en la propia producción del compositor José de Nebra en la década de 1740⁵⁰⁷. Este autor compuso la música de zarzuelas que trataban tanto mitos, como el del rapto de Ganimedes en *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes* (1745)⁵⁰⁸, la relación entre el dios del viento Céfito y la ninfa Liríope en *Viento es la dicha de amor* (1743), o la disputa entre las diosas Venus y Diana en *Vendado es amor, no es ciego* (1744); como temas históricos, como la violencia ejercida hacia la dama romana Lucrecia en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744), o la historia de la hija del rey Agamenón en *Ifigenia en Tracia* (1747)⁵⁰⁹.

Es decir, este compositor parece aunar en su propia producción esta citada convivencia entre los argumentos de asunto mitológico y los de histórico. En cambio, cabe destacar que los libretistas de las tres primeras zarzuelas mencionadas fueron José de Cañizares (1676-1750) y Antonio de Zamora (1660-1727), mientras que el de las dos últimas fue Nicolás González Martínez (ca. 1708-1773). Un hecho que nos lleva a suponer que este cambio en las

⁵⁰⁴ KLEINERTZ, Rainer. «La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia: dos aspectos de un género musical (1720-1750)», *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Berlín, Edición Reichenberger, 1996, p. 115.

⁵⁰⁵ LEZA, J. M. «‘Al dulce estilo de la culta Italia’...», pp. 309 y 340.

⁵⁰⁶ Una de las excepciones más interesantes fue sin duda la elección de la zarzuela *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes* para inaugurar el reformado Coliseo del Príncipe, ahora como teatro cerrado a la italiana, el 5 de junio de 1745.

⁵⁰⁷ LEZA CRUZ, J. M. «L’aria col da capo...», p. 588.

⁵⁰⁸ Como curiosidad, cabe destacar que se le pagaron 3000 reales a Cañizares por el libreto de esta obra, y otros 3000 a Nebra por la composición de la música. Un hecho poco común, ya que, a diferencia de lo que ocurría en Italia, los dramaturgos solían ganar más que los compositores por estar su figura mejor valorada. El dato de estos pagos ha sido extraído de COTARELO Y MORI, E. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico...*, pp. 81-114.

⁵⁰⁹ Estas tres últimas obras son tratadas con mayor profundidad en los siguientes capítulos de este estudio.

preferencias sobre qué temas escoger fue producto asimismo de un cambio generacional en los dramaturgos. Un aspecto que se podrá apreciar, no solo en los temas elegidos, sino también en las propias nomenclaturas mediante las cuales se designaban a cada uno de los personajes. Mientras que en títulos como los citados *Milagro es hallar verdad* (1732) o *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes* (1745) de Cañizares se seguirán empleando indicaciones como «galán primero», «dama segunda», «gracioso» y «graciosa»; en las obras citadas de González Martínez ya encontramos términos mucho más precisos como «princesa romana», «sacerdotisa de Diana» o «confidente», en el lugar del ya habitual «gracioso». Unos pequeños cambios que son también un reflejo de estas citadas actualizaciones.

Por otra parte, independientemente de su tipo de temática, cabe destacar que, en todas estas obras, además de la trama principal, la de los protagonistas, solían producirse tramas secundarias entre lo que podríamos denominar como la segunda pareja de personajes serios, y también entre la de los graciosos. Unas tramas que, a un cierto punto, podían enredarse y entremezclarse entre sí. Una característica que la zarzuela compartía sin duda con la ópera seria, ya que, tal y como afirma Strohm respecto a este último género, «librettists liked to design hierarchies between a main plot (azione principale) which was taken to be historical, and subplots added by poetic invention, which suggests a formal model not of isolated monads, but of center and periphery»⁵¹⁰.

Toda esta profusión de tramas principales y secundarias llevaría inevitablemente a que convivieran en escena un número bastante elevado de personajes. Como ejemplo, en las cinco zarzuelas anteriormente citadas de Nebra actuarían una media de once a doce personajes, de los cuales solo cantarían alrededor de la mitad. Este sistema, que era un claro reflejo de la estructura interna de las compañías, donde había cómicos que se inclinaban en mayor o en menor medida a recitar o a cantar –o a ambas–; daría espacio tanto a extensos diálogos recitados (interpretados por actores especializados en ello), como a destacados momentos musicales (ejecutados habitualmente por las actrices-cantantes).

Estos momentos musicales podían presentarse a través de formas muy distintas: por medio de formas pertenecientes a lo que podríamos denominar como «tradición española», es decir, seguidillas, cuatros, coplas o fandangos, entre otras; o a través de formas italianas como

⁵¹⁰ STROHM, Reinhard. *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven, Yale University Press, 1997, p. 19.

el recitativo o el aria⁵¹¹. Si bien es cierto que la forma del aria da capo ya estaba presente en las zarzuelas de comienzos del siglo XVIII (tal y como hemos visto con *Acis y Galatea*), su número se incrementará en los títulos de las décadas de 1730 y 1740. Un crecimiento no solo en cuanto a su presencia en escena, sino también en cuanto a su duración. Es decir, las arias irán ampliando su extensión, un hecho que fue posible gracias, entre otros factores, al cada vez mayor grado de profesionalización que estaban adquiriendo nuestras actrices-cantantes y a este citado contacto con la ópera seria.

Esta presencia de arias da capo en las zarzuelas sigue siendo, evidentemente, mucho menor respecto a las que se incluían en el *dramma per musica*. En cambio, sí que podemos apreciar en la zarzuela muchos procesos y convenciones –quizás a pequeña escala– de los introducidos en el género italiano. Uno de ellos, va a ser ese efecto *chiaroscuro* que define Strohm, que consistía en combinar momentos de mayor intensidad dramática, con momentos de menor carga emocional⁵¹². Sin duda, un proceso en el que los graciosos tuvieron un papel fundamental, pues se esperaba de ellos en estos momentos no tanto un canto virtuosístico⁵¹³, sino más bien una agudeza en la expresión «del testo letterario e dall'abilità comica dell'interprete»⁵¹⁴.

Ya para finalizar, otro de estos procesos heredados, va a ser la incorporación de una forma específica de aria da capo que incluía precisamente este contraste, este *chiaroscuro*, en el interior de su estructura, combinando *tempi* rápidos con lentos, así como cambios en la orquestación de cada una de sus secciones. Estas arias de doble afecto, interpretadas habitualmente por personajes serios, contribuían a esa agilidad en la acción característica de la zarzuela que hemos comentado anteriormente, pues mediante este mecanismo la actriz-cantante podría lucir todas sus habilidades vocales al mismo tiempo que se rompía con esa inmovilidad en cuanto a tiempo escénico que habitualmente caracterizaba a las arias da capo⁵¹⁵.

⁵¹¹ Todas estas formas son tratadas con mayor detenimiento en los capítulos relativos al análisis musical de lo que cantaban nuestras actrices.

⁵¹² «Librettists like to alternate between strongly expressive and less expressive arias. Drama theorists generally recommended the variation between extreme and moderate colours, calling it *chiaroscuro*, as in painting». En STROHM, R. *Dramma per musica: Italian Opera Seria...*, p. 13.

⁵¹³ Aunque evidentemente hay excepciones de ello, tal y como se verá a lo largo de este trabajo.

⁵¹⁴ LEZA, J. M. «L'aria col da capo...», p. 592.

⁵¹⁵ Leza ha desarrollado un completo estudio sobre ellas en el siguiente artículo que ya venimos citando a lo largo de este apartado: *Ibid.*, pp. 595-605.

2.3. EL TEATRO RELIGIOSO: LOS AUTOS SACRAMENTALES

El filólogo Palacios apunta que el teatro religioso –en el que incluimos los autos sacramentales y las comedias de santos–, de raíces medievales⁵¹⁶, comienza ya en el siglo XVI a convertirse en un tipo de modelo teatral, completamente desarrollado «que necesitaba alejarse de las representaciones de aficionados y abrirse paso a los cómicos profesionales para procurar así un mayor lustre al festejo dramático-religioso»⁵¹⁷. Ambos géneros, tanto la comedia de santos como los autos, fueron creciendo de tal manera a lo largo de los siglos que, tal y como recoge el citado investigador, el dramaturgo Agustín de Rojas Villandrando llegó a afirmar en 1603 lo siguiente: «...y al fin no quedó poeta / en Sevilla que no hiciese / de algún santo su comedia»⁵¹⁸.

Sin duda, uno de los aspectos que intensificaron dicho crecimiento fue el establecimiento de la Corte en Madrid en el año 1605. En estos momentos, los autos sacramentales pasaron a ser representados ante los reyes y a convertirse en un festejo real que requería de los mejores intérpretes y de las más novedosas escenografías. Ante tales requerimientos, el Ayuntamiento tuvo que responsabilizarse de escoger y formar durante el periodo de Cuaresma a «las dos compañías más aptas entre las que estaban presentes en Madrid»⁵¹⁹ para representar los autos sacramentales de la fiesta del Corpus Christi. La constitución de estas agrupaciones no solo consistía en seleccionar a los mejores intérpretes que habitualmente actuasen en la capital, sino que en muchas otras ocasiones se debía también reclutar, con la finalidad de reforzar la agrupación, a cómicos que estuviesen trabajando en diferentes provincias de la península.

Una compleja preparación y premeditación que llevaron al hispanista francés Bataillon a considerar los autos sacramentales como «la clef de voute de toute l'organisation théâtrale espagnole»⁵²⁰. De hecho, es bastante probable que esta necesidad de reforzar las compañías con contrataciones externas, habitual tanto para la celebración de fiestas cortesanas como de autos sacramentales, se intensifique en la segunda mitad del siglo XVII, muy probablemente

⁵¹⁶ El investigador Varey realiza un estudio de la celebración de los autos sacramentales desde sus raíces hasta los inicios del siglo XVIII en su artículo VAREY, John Earl, «Los autos sacramentales como celebración regia y popular», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17/2 (1993), pp. 357-371.

⁵¹⁷ PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. «Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional», *La comedia de magia y de santos*, Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ermanno Caldera y Joaquín Álvarez Barrientos (coords.), Gijón, Júcar, 1992, p. 245.

⁵¹⁸ Citado en *Ibid.*, p. 246.

⁵¹⁹ VAREY, J. E., «Los autos sacramentales como celebración regia...», p. 364.

⁵²⁰ BATAILLON, Marcel. «Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (Evolución del Auto Sacramental: 1500-1648)*, *Bulletin hispanique*, 56-4 (1954), p. 432.

debido a la profusión en la representación de las obras de Calderón. Como es sabido, los títulos de este dramaturgo se caracterizaban por su espectacularidad, por el empleo de tramoyas y por la presencia en escena de un amplio número de actores y de actrices, que fue sin duda también una forma de atraer el talento a la capital.

En cambio, la suerte de este tipo de representaciones cambia en los primeros años del siglo XVIII debido a la Guerra de Sucesión española, pues, tal y como apuntaba el Corregidor del Ayuntamiento de Madrid, en 1706 se «cesó el festejo de los autos, y S.M. se sirvió mandar aplicar a las urgencias de la guerra el caudal destinado a este fin»⁵²¹. Es decir, el año 1705 fue el último en el que se realizaron estas representaciones ante el rey Felipe V, pasando ya en el año siguiente –debido a esta pérdida de categoría real– a representarse directamente en los dos principales corrales de comedias de Madrid. Como es evidente, este cambio en cuanto a su jerarquía disminuyó tanto el prestigio de este género, como los ingresos que los comediantes recibían por ejecutarlo.

Pese a este desalentador pronóstico, los autos sacramentales siguieron gozando de una muy buena acogida entre el público que asistía al teatro, manteniéndose algunos títulos como *El laberinto del mundo* (1708) o *La lepra de Constantino* (1757) durante varias semanas consecutivas en cartelera y recaudando unos beneficios por la venta de entradas para nada desestimables⁵²². De hecho, con la misma suerte contaron las representaciones de las comedias de santos. Andioc da cuenta del éxito que estas obras tenían entre el público, recogiendo por ejemplo cómo la obra *San Juan Evangelista* recaudó en la temporada de 1708-1709 un total de 19.000 reales de ganancia; o cómo *La venerable sor María de Agreda* obtendría en 1725-1726 la cantidad de 28.500 en solo veintitrés días de representación⁵²³.

Si bien es cierto que la rentabilidad de este tipo de teatro religioso se mantuvo a lo largo de los siglos que venimos mencionando, los motivos de este éxito fueron cambiando al mismo tiempo que lo hicieron la sociedad y las mentalidades. Es decir, tal y como afirma Palacios con relación a la comedia de santos, en el siglo XVIII el teatro religioso deja de ser «teatro paralitúrgico, y entra en el ámbito lúdico de las diversiones públicas, se pierde el espíritu original de historia piadosa para convertirse solo en distracción popular»⁵²⁴. Estamos por lo tanto ante un género en el que el asunto religioso se ve mezclado con todo tipo de historias

⁵²¹ VAREY, J. E.; SHERGOLD, N. D. y DAVIS, C., *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719...*, p. 33.

⁵²² ANDIOC, R. *Teatro y sociedad...*, p. 348.

⁵²³ *Ibid.*, p. 37.

⁵²⁴ PALACIOS FERNÁNDEZ, E. «Las comedias de santos en el siglo XVIII...», p. 246.

profanas (viajes, escenas cortesanas, rivalidades amorosas, duelos, etc.) con la única finalidad de comercializarse y de volver más atractivos sus argumentos.

Por otra parte, en palabras de Mario Hernández, los autos también adoptan «en sus representaciones dieciochescas, procedimientos de captación popular ajenos en principio a su carácter de teatro eucarístico»⁵²⁵. Este autor continúa esclareciendo además cómo «el uso de bailes y tonadillas en los intermedios, más la continua variación en el vestuario de actrices y actores, suponen, entre otras, algunas de las concesiones al gusto que el público impone»⁵²⁶. De hecho, los autos sacramentales de Calderón, autor predilecto también en la centuria que nos ocupa⁵²⁷, son exornados, ya sea mediante la sustitución o incorporación de nuevos versos, por dramaturgos coetáneos, con la finalidad de ajustarlos precisamente a lo que podríamos denominar como los «nuevos tiempos».

García Ruíz ofrece en su artículo «Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones» un estudio de la reposición que la compañía de José de Parra hizo en el año 1750 del auto calderoniano *La segunda esposa*. Este investigador comprobó cómo en esta versión se aumentan las partes musicales, se eliminan fragmentos anacrónicos y se introducen pasajes «tomados del auto *La vida es sueño*, que la misma compañía había dado en 1743. Esos versos van en boca de un personaje nuevo y episódico, *La Vida*»⁵²⁸. Es decir, se altera el original a favor de conseguir un espectáculo más atractivo y acorde a la estética del momento.

Lo mismo vuelve ocurrir con las reposiciones del auto calderoniano *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*, estrenado originalmente en 1631. En su representación del año 1728, realizada por la compañía de Juana de Orozco en el Teatro de la Cruz, se incluyen tanto seis personajes nuevos respecto a la obra original (*Los cinco sentidos* y *El sueño*), probablemente para dar cabida a todos los integrantes de la agrupación, como recitativos y arias que no estaban presentes en la original. Además, estas nuevas partes musicales están perfectamente delimitadas tanto en los apartes como en el cuerpo del texto, por lo que

⁵²⁵ HERNÁNDEZ, Mario. «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco», *Revista de Literatura*, 42 (1980), p. 199.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ Ejemplo de ello es la publicación en 1717 de los seis tomos de la edición de Pando y Mier, así como las palabras que le dedicaron autores coetáneos como José de Calizares. Para ampliar estos dos aspectos véase: VAREY, J. E., «Los autos sacramentales como celebración regia...», p. 367; y CAÑIZARES, José de. *El domine Lucas*. Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1764 [Vizcaya, Lau Haizeetara Biblioteca Digital, A-Y⁴, Z²], p. 72

⁵²⁸ GARCÍA RUIZ, V. «Los autos sacramentales en el XVIII...», p. 65.

podríamos hablar aquí de versiones completamente adaptadas a las demandas del momento. A continuación, nos gustaría recoger, a modo ilustrativo, una de estas inserciones musicales. Así en la citada reposición de *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* del año 1728, un aparte nos dice que «vanse cantando y bailando y representando y sale La voluntad cantando un recitativo»⁵²⁹. Después del extenso recitativo «Oh, cómo infiel naturaleza», este personaje, probablemente representado por la autora de la compañía o por Rita de Orozco, por ser dos de las actrices-cantantes principales de la agrupación, interpreta la siguiente aria:

LA VOLUNTAD	Furor amotinado seré desde hoy al alma y la tranquila calma que juzga haber logrado convertirse en horror. Vengado su intento veré mi altiva saña, esté el entendimiento vencido en la campaña y el gusto vencedor ⁵³⁰ .
-------------	--

Es decir, podemos comprobar a través de este ejemplo cómo las convenciones italianas –pero también españolas, puesto que también era habitual la inserción de formas como coplas– estaban completamente integradas dentro de estos géneros. De hecho, nos parece muy interesante traer aquí a colación un texto de las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785) de Armona y Murga en el que se alude –concretamente en 1747, en los primeros años del reinado de Fernando VI– a la complejidad de la música que se insertaba en este tipo de representaciones:

En 1747, mandó el Señor Fernando VI que los autos se representasen en la Plaza cerrada del Retiro las tardes del miércoles y jueves, víspera y día del Corpus. Con este motivo los Comisarios Regidores de Madrid representaron al Duque de la Mirándula, Mayordomo Mayor de S.M., que se habían examinado los ejemplares antecedentes y hallar el modo en que se servía este festejo a las Personas Reales y a los Tribunales, y de ellos se reconocía tal variedad en la práctica, que no daban regla segura que seguir [...] Que la música de aquellos tiempos no era difícil de llevarse en ellos ni se usaban más instrumentos que los bajos de arpa, guitarras y violón, siendo la música presente muy trabajosa⁵³¹.

⁵²⁹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Auto sacramental alegórico intitulado El pleito matrimonial*. Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, TEA 1-58-14, 1728, f. 19v.

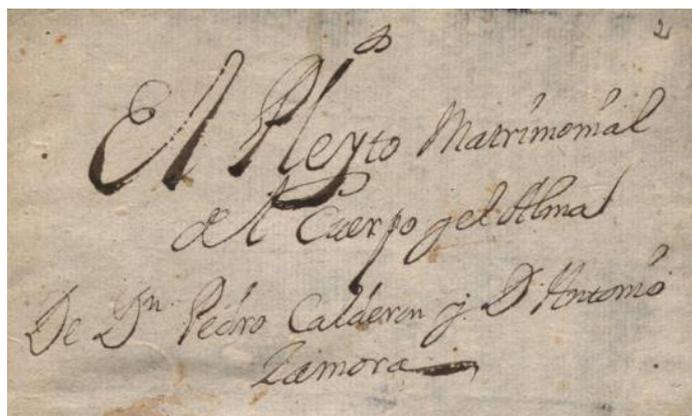
⁵³⁰ *Ibid.*, f. 20r.

⁵³¹ ARMONA Y MURGA, José Antonio. *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785), prólogo, edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García. Victoria, Diputación Foral de Navarra, 1988, p. 188.

Esta última frase recogida por Armona y Murga resume para nosotros dos aspectos fundamentales de la música dentro del teatro religioso: en primer lugar, su importancia para el buen desarrollo de esta, pues resultaba todo un atractivo para un público deseoso de apreciar el lucimiento vocal de las cantantes; y, en segundo lugar, la complejidad que estas piezas estaban alcanzando, calificándola como una música «trabajosa» probablemente tanto para el acompañamiento instrumental como para la voz. En definitiva, unos procesos de renovación muy similares a los que se experimentaron en las comedias generales donde, tal y como expresa Leza, «la paulatina sustitución de formas estróficas por arias de claro origen italiano es el reflejo de un contexto musical cambiante»⁵³².

Como es evidente, en todas estas actualizaciones de los autos calderonianos trabajaron, además de los autores de comedias, los principales dramaturgos y compositores del momento, es decir, las mismas figuras que estaban creando de forma paralela otros géneros teatrales como las zarzuelas, las comedias de magia, u otras formas del teatro breve. Por ello, no es en absoluto extraño encontrar libretos en los que, al lado del nombre del dramaturgo del Siglo de Oro, se añada el apodo artístico de su actualizador contemporáneo. Como ejemplo, recogemos aquí una copia del citado auto *El pleito matrimonial* del año 1704, probablemente con añadidos y/o cambios realizados por Antonio de Zamora:

Ilustración 2: Inscripción del nombre de Antonio de Zamora en el auto *El pleito matrimonial* (1704)⁵³³.



Como podemos suponer, la exornación y el atractivo de estas renovaciones no solo consistía en la introducción de nuevos versos y formas musicales, sino que también residía en

⁵³² LEZA, J. M. «‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo...», pp. 75-76.

⁵³³ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El pleito matrimonial del cuerpo y del alma*. Madrid, BNE, MSS/16073, 1704, f. 2r.

la inserción de piezas breves que acompañasen a la obra principal y que impulsasen precisamente toda esta venta de entradas y asistencia al espectáculo. De hecho, García Ruíz, resumiendo a Clavijo Fajardo, escribía cómo «los autos han llegado a convertirse en un halago de los sentidos, pero no en un incentivo de la piedad. Los espectadores, asegura Clavijo, solo asisten a los entremeses y sainetes, saliendo del teatro al comenzar el auto»⁵³⁴. Por ejemplo, con relación a este aspecto, contamos con un pago realizado el 18 de junio de 1722 a José de Cañizares «por cuenta de los sainetes que escribió nuevos y componer los versos de la música para el auto»⁵³⁵, muy probablemente siendo este *El divino Orfeo*, representado en el Teatro del Príncipe por la compañía de Ignacio Cerqueira.

Del mismo modo que dramaturgos como Zamora o Cañizares crearon los versos nuevos para los autos y las piezas breves, la música de estas renovaciones fue encargada a los compositores del momento. Entre todos ellos, podemos destacar a José de Nebra y la música que realizó para el auto *La divina Filotea*, representado en 1745, donde la inserción de piezas de nueva creación como el aria a tres voces «Ni ardiente fineza», interpretada por los personajes de Esperanza, Fe y Caridad, son un claro ejemplo del incremento del protagonismo que las actrices-cantantes adquirieron en estos géneros en relación con el siglo precedente. Además, en la composición de la música para los autos también destacaron a lo largo de la centuria músicos de compañía como Juan Cerqueira, Manuel de Villaflor o Manuel Ferreira, arpista este último en la compañía de Teresa de Robles en 1701⁵³⁶.

Por último, y ya para concluir este apartado, nos gustaría recoger aquí las ediciones modernas de autos sacramentales realizadas por musicólogos y filólogos en estas últimas décadas. Entre ellas, queremos destacar la edición de *Primero y segundo Isaac*, elaborada por Álvaro Torrente, Esther Borrego y Rafael Zafra, publicada en el año 2001⁵³⁷; y *La divina Filotea*, realizada por Luis Antonio González Marín y Esther Borrego en 2008⁵³⁸.

2.4. LA COMEDIA DE MAGIA Y LAS «COMEDIAS DE MAGAS»

⁵³⁴ GARCÍA RUIZ, V. «Los autos sacramentales en el XVIII...», p. 62.

⁵³⁵ AHVM., Expediente, 1-364-1, 1722, f. s.n.

⁵³⁶ Véase FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Música teatral en el Madrid...*, pp. 372-384.

⁵³⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Primero y segundo Isaac*. Álvaro Torrente, Esther Borrego y Rafael Zafra (eds.), Madrid, Fundación Caja Madrid, 2001.

⁵³⁸ NEBRA, José de. *La divina Filotea. Auto sacramental*. Esther Borrego y Luis Antonio González (eds.), Madrid, Fundación Especial Caja Madrid, 2008.

«El siglo XVIII se considera *de plata* para el teatro y *de oro* para las comedias de magia»⁵³⁹. Con esta afirmación inicial definía de la Fuente el éxito que este género con música, maravilloso y teatral tuvo durante el transcurso del Setecientos y buena parte del siglo XIX. La aparición de un componente mágico en la trama de estas obras, que solía ser producido por el personaje del mago o de la maga, justificaba el empleo de escenografías capaces de reproducir fenómenos como hundimientos, vuelos, transformaciones, desapariciones o la animación de estatuas, que no podían ser explicadas de un modo racional dentro de la trama. Resulta paradójico que, tal y como apunta Jankovic, este género viviese su máximo apogeo en un siglo en el que autores como Feijoo estaban denunciando en sus obras las supersticiones que padecía el vulgo⁵⁴⁰.

La comedia de magia del siglo XVIII se configura, según Álvarez Barrientos, como una continuación de las comedias religiosas y de santos del Siglo de Oro, a través de las cuales se intentaba evangelizar mediante el teatro a un público cautivado por la vistosidad de las mutaciones de escena y de las tramoyas⁵⁴¹. En cambio, en la comedia de magia se va a producir una secularización de las comedias de santos, que se va a plasmar tanto en la indumentaria de los propios personajes, que ahora vestirán trajes más contemporáneos y alejados de la esfera de la taumaturgia, como en la propia trama de las obras teatrales. Una trama en la que se representará lo que Doménech Rico denomina magia blanca o natural, «que consiste en el conocimiento de las leyes de la naturaleza y su utilización para crear apariencias de prodigios»⁵⁴².

Antes de comenzar a adentrarnos más detalladamente en las características que presenta este género, debemos señalar qué elementos son los que diferencian a la comedia de magia de otros títulos. Tal y como su nombre indica, el tema de la magia debe ser un asunto central en la trama de la obra de una de las dos siguientes maneras: o bien empleándose como una herramienta para conseguir los objetivos que pretenden alcanzar ciertos personajes (relacionados habitualmente con el amor y el poder); o bien que la naturaleza de esta sea un aspecto de interés dentro de la trama. Por lo tanto, no estaríamos ante una comedia de magia

⁵³⁹ FUENTE BALLESTEROS, Elena de la. «La comedia de magia (I). Magos y brujas», *Revista de Folklore*, 165 (1994), p. 94.

⁵⁴⁰ JANKOVIC, Lise. «La comedia de magia española: cómo durar contra viento y marea», en M.^a Teresa Navarrete y Miguel Soler (eds.), *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, Roma, Edición Aracne, 2013, p. 227.

⁵⁴¹ ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *La comedia de magia. Estudio de su estructura...*, p. 8.

⁵⁴² DOMÉNECH RICO, Fernando (ed.). *La comedia de magia*. Madrid, Fundamentos-RESAD, 2008, p. 15.

cuando se den alguno de estos dos supuestos: cuando el personaje del mago o de la maga sea solo un tema marginal, o cuando se niegue o critique la existencia de la magia como tal, «usando su mención meramente para llevar a cabo un engaño o burla»⁵⁴³.

A través de la secularización de este género vamos a comprobar cómo también los personajes femeninos van a ir adquiriendo un lugar cada vez más destacado dentro de la trama. De hecho, solo en la temporada de 1741-1742 se programaron al menos cuatro comedias de magia que tenían como protagonistas a mujeres: la primera parte *El asombro de Jerez*, *Juana la Rabicortona*, las dos primeras partes de *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, y *asombro en Salamanca*, y *La mágica Cibeles*. Esta cartelera teatral, a la que volveremos más adelante, simboliza el lugar protagónico que los personajes femeninos irían ocupando en este género a lo largo de las décadas. Un protagonismo femenino que también irá ligado a una mayor presencia de la música en las partes solistas. En cambio, antes de profundizar en todos estos aspectos, nos gustaría señalar aquí las tres etapas en las que se divide este género a lo largo de la centuria, con la finalidad de comprender mejor su evolución⁵⁴⁴.

La primera fase abarca desde 1709, momento en el que se estrenó la primera parte de *Duendes son alcahuetes*, y *el espíritu foletto* de Antonio de Zamora, de la que Moratín dijo que «hacino triunfos y transformaciones, autorizando a los que después, con menos gracia, inundaron el teatro de mágicos y diablos»⁵⁴⁵; hasta el año 1737, fecha en la que se llevó a cabo la renovación del Corral de la Cruz. Esta etapa recoge todas aquellas comedias de magia que fueron programadas para ser representadas en los corrales de comedias y que tenían que adaptarse a la estructura del tablado disponible en estos espacios. En este grupo de obras, la presencia de la música y del canto es bastante habitual. Por ejemplo, en la primera parte de la ya citada *Duendes son alcahuetes*, se presenta al menos una canción en cada una de sus tres jornadas. Lo mismo ocurre en la primera parte de *El mágico de Salerno*, *Pedro de Vayalarde* (1715) de Juan Vela y Salvo, donde encontramos al menos un total de seis canciones (a solo, a cuatro y en forma de coro) distribuidas de forma homogénea a lo largo de la obra; o en la primera parte de *El asombro de la Francia*, *Marta la Romarantina* (1716) de José de Cañizares, en la que se presentan, al menos, ocho pasajes cantados. En cambio, el número de personajes

⁵⁴³ Todas estas ideas están extraídas de: CONTRERAS ELVIRA, A. M. «El canto del encanto: los poderes mágicos de la música...», pp. 14-15.

⁵⁴⁴ Esta categorización ha sido elaborada en base a la división establecida por Contreras Elvira. Para ampliar esta información, véase: CONTRERAS ELVIRA, A. M. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia...*, pp. 35-38.

⁵⁴⁵ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *La comedia nueva*. Parma, Juan Bautista Bodoni, 1796, p. 10.

que desarrollan estas partes cantadas era muy limitado y en ocasiones estaba destinado a los roles que podemos denominar de «comparsa». Por ejemplo, en la citada obra *El mágico de Salerno*, un amplio porcentaje de la música ofrecida es interpretada por el grupo de las cobijeras y las negras.

La segunda fase se extiende desde 1737, fecha en la que se inaugura el renovado Teatro de la Cruz y se publica *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* de Luzán; hasta 1766, año en el que se produce el Motín de Esquilache y momento en el que el conde de Aranda y Campomanes comienzan lo que Domínguez Ortiz define como una «batalla de índole política y con un indudable trasfondo anticlerical [...] en defensa del teatro general»⁵⁴⁶. Los tablados de los antiguos corrales de comedias van a dar paso a los escenarios de los nuevos coliseos cerrados, que cuentan con una mayor anchura y profundidad que posibilitaba el empleo de decorados en perspectiva. Estos nuevos espacios van a convertirse en elementos activos dentro de la obra teatral, poniendo a disposición de la compañía diferentes recursos como «entradas y salidas de actores por distintos puntos a los habituales»⁵⁴⁷, así como diversos efectos lumínicos que solo se podían realizar dentro de un espacio cerrado. De esta segunda etapa, cabe destacar la producción llevada a cabo por las colaboraciones entre el dramaturgo Nicolás González Martínez, el compositor José de Nebra y el autor José de Parra, que se traduciría en la década de 1740 en la creación de diferentes óperas, zarzuelas, comedias de santos y, por supuesto, de magia.

La tercera y última fase abarca desde el año 1766 hasta principios del siglo XIX. Las tramas de las obras se volverán ahora más complejas y la comicidad va a ceder «paso a lo serio y sentimental»⁵⁴⁸. En este intervalo se produce tanto la defunción de la celebrada María de Ladvenant en 1767, como el ascenso de Pedro Pablo Abarca de Bolea, X Conde Aranda, a la presidencia del Consejo de Castilla en 1766. Este noble fue el encargado de impulsar los espectáculos parateatrales de máscaras en Madrid, así como de establecer toda una serie de reformas para la mejora en la formación de los actores y de las actrices. Como curiosidad, cabe destacar que estos bailes de máscaras se prohibirían en 1773, año en el que finalizó la presidencia de Aranda en el Consejo de Castilla y, tan solo cinco años más tarde, las comedias

⁵⁴⁶ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III», *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), p. 179.

⁵⁴⁷ ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *La comedia de magia. Estudio de su estructura...*, p. 169.

⁵⁴⁸ CONTRERAS ELVIRA, A. M. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia...*, p. 35.

de magia también se recogerán en el elenco de géneros prohibidos en la Real Orden de 1778⁵⁴⁹, aunque sin demasiado éxito, permitiéndose de nuevo oficialmente en 1792⁵⁵⁰.

Sea como fuere, no cabe duda de que la comedia de magia fue uno de los géneros que más éxito cosechó en la centuria que nos ocupa. Muestra de ello, puede apreciarse tanto por el tiempo en el que muchos de estos títulos se mantuvieron en cartelera, por las recaudaciones obtenidas, como porque de algunas de estas obras se hicieron segundas, terceras e incluso séptimas partes a lo largo de los años. Es decir, el público pagaba por continuar viendo las diferentes historias de estos protagonistas, un hecho que no se produjo con otros géneros teatrales. Además, de la composición de la música presente en estos títulos se encargaron algunos de los músicos más célebres de la centuria, tales como Francesco Corradini, José de Nebra o Pablo Esteve, entre muchos otros.

Como es evidente, en este apartado solo abordaremos obras de las dos primeras etapas anteriormente señaladas, puesto que son las coetáneas a las actrices-cantantes protagonistas de este trabajo. Sin embargo, una primera dificultad que debemos señalar con relación al estudio de este género ha sido la ausencia de repartos conservados de estas obras. En cambio, gracias a los ya conocidos, podemos establecer unas primeras hipótesis sobre qué tipo de personaje realizaba cada intérprete. Así, para comenzar a realizar estas primeras hipótesis, que nos permitirán extraer conclusiones sobre la comedia de magia, así como reconstruir nuevos repartos, recogemos aquí las relaciones de intérpretes que actuaron en la segunda y tercera parte de *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro en Salamanca*, con texto de Nicolás González Martínez:

Tabla 11: Reparto de la segunda y tercera parte de *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro en Salamanca* (1741 y 1742), representadas por la compañía de José de Parra⁵⁵¹.

<i>A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro en Salamanca</i> (2.ª parte) (1741)			<i>A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro en Salamanca</i> (3.ª parte) (1742)		
Personaje	Intérprete	Categoría	Personaje	Intérprete	Categoría
Cristerna	Petronila Jibaja	1.ª dama	Cristerna	Petronila Jibaja	1.ª dama
Doña Juana	M.ª Antonia de Castro	2.ª dama	Madama Margarita	M.ª Antonia de Castro	2.ª dama

⁵⁴⁹ CALDERA, Enmanno. «Teatro di magia e seculo dei lumi», *Letteratura*, 11 (1988), p. 51.

⁵⁵⁰ CONTRERAS ELVIRA, A. M. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia...*, p. 72.

⁵⁵¹ Estos repartos han sido extraídos de CONTRERAS ELVIRA, A. M. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia...*, pp. 480-481.

Inés	Rosa Rodríguez	3. ^a dama	Inés	Rosa Rodríguez	3. ^a dama
Isabel	Catalina Pacheco	4. ^a dama	Genara	Catalina Pacheco	4. ^a dama
Don Sebastián	Manuel de Castro	1. ^{er} galán	César	Manuel de Castro	1. ^{er} galán
Don Fernando	José de Parra	3. ^{er} galán	El conde	Nicolás de la Calle	4. ^o galán
Don Manuel	Juan López	1. ^{er} barba	Alejandro	José de Parra	3. ^{er} galán
Toribio	Juan Plasencia	2. ^{do} barba	Mauricio	Juan López	1. ^{er} barba
Polilla	Félix Ramírez	1. ^{er} gracioso	Toribio	Juan Plasencia	2. ^{do} barba
Ibáñez	Pedro Vicente	2. ^{do} gracioso	Macarrón	Félix Ramírez	1. ^{er} gracioso
Juan Chamorro	Ramón Verdugo	2. ^{do} galán	Octavio	Pedro Vicente	2. ^{do} gracioso

La primera conclusión que podemos extraer de estos repartos es que no se da ningún tipo de inversión de género en la relación intérprete-personaje⁵⁵². Es decir, las actrices estarían realizando los papeles femeninos, mientras que los actores estarían ejecutando los masculinos, a diferencia de lo que ocurría en otros géneros. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que los personajes no pudiesen cambiar de nombre y de género en momentos puntuales de la trama, sino solamente que solía existir una correspondencia entre el género del cómico y el del rol que ejecutaba⁵⁵³. Esta circunstancia, en absoluto insignificante, unida a otro tipo de informaciones que se disponen en algunos libretos, nos permiten reconstruir ciertos repartos de comedias de magia estrenadas en las dos primeras fases que hemos señalado anteriormente, como la segunda parte de *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina* (1740) o la quinta de *El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde* (1720).

En el primer caso, relativo a *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina* de José de Cañizares, la reconstrucción ha sido relativamente fácil, ya que en el listado de personajes de esta obra se dispone exactamente qué categoría de la compañía debía representar cada papel. Así, sabiendo que esta obra fue estrenada el 13 de febrero de 1740 por la compañía de Antonio de Inestrosa, solo tenemos que realizar un cotejo entre la información brindada en el manuscrito y el listado del reparto para realizar la siguiente –siempre hipotética– reconstrucción:

⁵⁵² Una de las excepciones la supondría el personaje de El foletto de *Duendes son alcahuetes*, que en la reposición de 1739 fue representado por la todavía niña Catalina Pacheco por ser quizás la única capaz de hacer acrobacias en la compañía, tal y como así lo exigía el personaje.

⁵⁵³ Este aspecto podemos apreciarlo en la primera parte de *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina* (1716), donde Marta, la protagonista, se hace pasar por un conde; o en la también primera parte de *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona* (1741), donde Juana se disfraza de Don Ginés Martínez, alcalde de Berlanga, para visitar al corregidor.

Tabla 12: Reconstrucción del reparto de la segunda parte de *El asombro de la Francia*, *Marta la Romarantina* (1740) de José de Cañizares⁵⁵⁴.

<i>Indicación fuente original</i>	<i>Hipótesis</i>
Marta, dama	Petronila Jibaja
Garzón, galán	Manuel de Castro
Barón de Heseing, 2. ^{do}	Ramón Verdugo
Federica, 2. ^a dama	María Antonia de Castro
Cuatro ninfas: 1. ^a la Tierra, 2. ^a el Fuego, 3. ^a el Aire y 4. ^a el Agua	Bernarda de Villafior, Catalina Pacheco, Antonia Herrando y Vicenta Herrando ⁵⁵⁵
Julieta, graciosa	Isabel Vela
Florina, 4. ^a dama	Antonia de Fuentes
Rey, sobresaliente	Francisco Pacheco ⁵⁵⁶
Basco, 3. ^o	José de Parra
Revené, vejete	Bernardo Esteban
Jácome, barba	Juan López
Monsier Tubiers, 2. ^{do} barba	Dionisio de la Calle
Cascarela, gracioso	Francisco Rubert
Un personaje que hace de Apolo	¿?

La información aquí presentada solo es una hipotética reconstrucción, pero demuestra el hecho de que al menos en este libreto sí se especificó quién debía representar a cada uno de los personajes de esta parte de la serie. Un hecho similar lo podemos comprobar también en la segunda entrega de *El anillo de Giges, y mágico rey de Lidia*, donde estas indicaciones –aunque mucho menos precisas que en el caso anterior– también se disponen. Sabiendo que esta última obra fue estrenada el 24 de noviembre de 1742 por la compañía de José de Parra en Madrid, podemos aventurarnos a sugerir que el personaje de Caudales fue interpretado por Juan López, el de la graciosa Paletilla, por Rosa Rodríguez, y el del gracioso Tambor, por Félix Ramírez⁵⁵⁷.

Tabla 13: Reparto de la segunda parte de *El anillo de Giges, y mágico rey de Lidia* (1742) de José de Cañizares.

<i>Personajes</i>		
Caudales, rey, barba.	Claridiana, dama.	Tambor, gracioso.
Giges, rey, galán.	Arminta, dama.	Una estatua.
Filocles, rey, galán.	Paletilla, graciosa.	Zoroastres, mago.
Polidoro, rey, galán.	La diosa Venus.	Damas. Soldados.
Arsidas, galán.	Sumesfuit, vejete ⁵⁵⁸ .	Música.

⁵⁵⁴ Esta reconstrucción ha sido realizada en base a la información brindada en CAÑIZARES, J. *El Asombro de Francia, Marta la Romarantina...*, f. 3r.

⁵⁵⁵ Probablemente estas ninfas fueron interpretadas por las cuatro actrices restantes de la compañía que ocupaban, respectivamente, los puestos de quinta, sexta, séptima y octava dama.

⁵⁵⁶ A pesar de que en el listado de la compañía de Inestrosa no se recoge la categoría de sobresaliente, este personaje pudo haber sido interpretado por el séptimo galán Francisco Pacheco.

⁵⁵⁷ Esta pequeña reconstrucción ha sido realizada en base a la información dispuesta en CAÑIZARES, José. *El anillo de Giges y mágico rey de Lidia. Segunda parte*. Madrid, BNE, T/4383, 1764, p. 1.

⁵⁵⁸ No hay ninguna indicación de quién desarrolló la categoría de vejete en el listado de la compañía de Parra.

Aunque no hay en estos ejemplos ninguna inversión de género en la relación intérprete-personaje, lo cierto es que, en la segunda de las etapas anteriormente señaladas –la que va desde 1737 hasta 1766–, es cuando se produce un mayor protagonismo de los personajes femeninos en las comedias de magia, convirtiéndose casi en lo que podríamos denominar como «comedias de magas». Un hecho que llevará irremediablemente a nuestras actrices-cantantes a desempeñar los papeles principales en buena parte de los títulos estrenados y repuestos durante este periodo. Así, este proceso de hacer a la mujer protagonista, lo podemos comprobar ya con anterioridad en la serie de cinco comedias de magia *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde* (estrenadas en 1715, 1716, 1718, 1719 y 1720, respectivamente) del dramaturgo Juan Salvo y Vela.

A pesar de lo que nos pueda sugerir su título, solo las dos primeras partes de esta serie tienen como protagonista al pastor Pedro, enamorado –y correspondido– de la dama Diana. Ya en las tres partes sucesivas será esta citada dama, ahora maga, la protagonista de la serie y la que haga aparecer al ya difunto Pedro en la obra en forma de fantasma. Así, el éxito que cosecharon estas cinco entregas, repuestas prácticamente de forma anual hasta el final de la centuria, tuvo que influir muy probablemente en la creación de los títulos estrenados coetáneamente o a continuación, tales como la citada comedia de magia *El asombro de la Francia*, *Marta la Romarantina*, de José de Cañizares.

El caso de esta última serie es realmente curioso, ya que cuando se estrenó la primera parte, en el año 1716, casi como una alternativa femenina a la historia de *Pedro Vayalarde*, esta no tuvo el éxito esperado en taquilla. En cambio, veintitrés años después, en noviembre de 1739, la compañía de Manuel de San Miguel vuelve a rescatar este título consiguiendo una muy buena acogida entre el público, que llevarán a su dramaturgo José de Cañizares a crear la segunda parte de la serie inmediatamente después, estrenándose esta ya el 13 de febrero de 1740 y cosechando también una notoria popularidad.

Llegados a este punto cabe preguntarnos por qué una obra que pasó prácticamente desapercibida en 1716 pudo haber podido gozar de tan buena acogida en 1739. Es posible que la experiencia de los actores que componían la compañía de San Miguel en este año teatral, tales como Rosa Rodríguez, Águeda de la Calle, María Hidalgo, Manuel Guerrero o Félix Ramírez, entre otros, influyeran en el triunfo de esta reposición. En cambio, los aspectos que

sí que parece más claro que tuvieron que condicionar este éxito fueron, en primer lugar, el nuevo espacio donde fue representada y, en segundo, el público, que ya no era en absoluto el mismo que en 1716.

Sin duda, el nuevo coliseo hizo posible que se emplearan en esta reposición novedosas técnicas –cargadas de simbología– que eran prácticamente imposibles de accionar en el antiguo corral de comedias y que dotarían de nueva espectacularidad a la obra. Aunque esta citada espectacularidad es difícil de medir en la reposición de 1739, pues solo hemos encontrado el libreto de 1716, sí que podemos apreciarla en las mutaciones de la segunda parte de esta serie, estrenada justo un año después de la reposición, y que nos permiten acercarnos a algunas de las posibilidades escénicas que ofrecían estos nuevos espacios teatrales:

Con el cuatro, irán bajando por los cuatro claros cielos laterales cuatro carros, en los que vienen cuatro mujeres que representan los cuatro elementos, las cuales se apean en el tablado trayendo en fuentes: el fuego, espada y bastón; el aire, un sombrero con plumas blancas; el agua, un espejo; y la tierra, el vestido de Marta, a quien van ofreciéndole otros presentes con las respectivas coplas en los adornos de estos carros [...]. A estos carros acompañará en el centro una hermosa tramoya que ocupe todo el frontis figurando el carro del sol tirando sendos caballos, y, al pie de ellos, los rótulos con sus nombres con letras bastante corpóreas que pongan Pirois, Eoo, Flegón y Etonte [...] ⁵⁵⁹.

Cabe destacar de este ejemplo cómo el canto del cuatro acompañará musicalmente a esta compleja mutación que se está produciendo en escena, un aspecto al que volveremos más adelante cuando hablemos de la presencia y de las funciones de la música en la comedia de magia. Anteriormente, hemos hecho referencia a que esta buena acogida también debió de producirse por un cambio de mentalidad en el público. De hecho, en esta primera parte de *El asombro de la Francia*, se retrata a una Marta Broserio que ya desde pequeña se muestra como una niña inteligente e interesada en la realización de prodigios. Una protagonista femenina que guarda relación con las mujeres de las comedias de magia representadas en la ya citada temporada de 1741-1742, cuando se estrena la primera parte de *El asombro de Jerez* y las dos primeras de *El asombro de Salamanca*, que eran, ante todo, tal y como se verá a continuación, comedias de magas.

Contreras Elvira justifica este protagonismo femenino de las magas debido a dos factores con los que estamos completamente de acuerdo: en primer lugar, a la –excelente– conformación de las compañías, con actrices de la talla de Petronila Jibaja, Águeda de la Calle,

⁵⁵⁹ CAÑIZARES, J. *El Asombro de Francia, Marta la Romarantina. Segunda parte...*, ff. 12v.-13r. Hemos alterado parte de la puntuación de este fragmento con el fin de facilitar su lectura.

María Antonia de Castro o Rosa Rodríguez, entre otras, que ayudarían al hecho de que estas piezas tuvieran éxito; y, en segundo lugar, muy probablemente por las ideas sobre la igualdad de las mujeres que autores como Feijoo o, décadas más tarde, Juan Bautista Cubié, estaban defendiendo. Más concretamente, esta citada investigadora afirma que el principal argumento que ofrecían los defensores de las mujeres era que «la desigualdad, sobre todo la intelectual, no es un problema de capacidades, sino de educación»⁵⁶⁰.

Por lo tanto, podemos comprobar que en la mayor parte de las comedias de magia de estos momentos se dan dos particularidades: una probada inteligencia en las protagonistas, y una poderosa fe en los beneficios de la educación. Respecto a esta primera particularidad, podemos apreciar cómo los personajes de las magas se caracterizan habitualmente tanto por su inteligencia, como por el control que tenían sobre los hechos que acontecían en la trama de la obra. Un ejemplo de este aspecto se puede apreciar en la quinta parte de *El mágico de Salerno*. En el momento que Chamorro llega a España y cuenta a la protagonista Diana su historia, este afirma lo siguiente:

CHAMORRO	Dio en comer barro chocolate helado, horchata, me gastó toda mi hacienda y murió la desdichada. Con que me vine a buscaros. Vive Dios que aquesta es maga y si huele que es mentira me ha de dar una sotana ⁵⁶¹ .
----------	---

Con relación a la segunda característica anteriormente expresada, la relativa a los beneficios de la educación presentados en las comedias de magia, queremos recoger a continuación un fragmento de la primera escena de la primera parte *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro en Salamanca*, en la que se muestra este aspecto. La mutación nos sitúa en un cuarto de estudiante compuesto por libros, taburetes, una escopeta e instrumentos musicales, momento en el que el personaje del joven galán Don Sebastián dispone las siguientes palabras:

DON SEBASTIÁN	Ya sabes que desde Burgos mi patria, vine a esta excelsa universidad insigne,
---------------	---

⁵⁶⁰ CONTRERAS ELVIRA, A. M. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia...*, p. 243.

⁵⁶¹ SALVO Y VELA, Juan. *Pedro de Vayalarde, Mágico de Salerno. Quinta parte*. Madrid, BNE, MSS/15045, 1720, f. 9v.

donde aspirando en las ciencias,
la vanidad de cursarlas,
sin el afán de saberlas,
probar pude, que en aquel
que por gusto a las escuelas
asiste, sin que las busque
para vivir en fe de ellas,
basta, sin parecer docto,
que hombre discreto parezca⁵⁶².

Es decir, ya en la primera escena de esta comedia, Don Sebastián nos explica los motivos de por qué y dónde estudia. De hecho, prácticamente después de este parlamento, la protagonista de esta obra, la maga Cristerna, manifiesta cómo en contraposición al joven galán –debido a que las mujeres no tenían acceso a la universidad– debió estudiar todo lo que sabía de una forma autodidacta («Dios no violenta, ellos fuerzan, / en la fe de explícito pacto, / la magia aprendí en la escuela / de impuro espíritu»⁵⁶³), siendo esta una especie de crítica al acceso de las mujeres a la educación. En cambio, esta serie no es en absoluto la única donde las magas estudien y ejerzan oficios culturalmente reservados a los hombres como el de maestra o escenógrafa, ya que, en títulos como *El asombro de la Francia*, Marta Broserio conduce un ejército haciéndose pasar por un soldado; y en *El asombro de Jerez*, Juana la Rabicortona argumenta, como si de una abogada se tratase, ante un juez. Como ya hemos referido anteriormente, este protagonismo femenino potenciará también el protagonismo escénico y musical de nuestras actrices, difundiendo a través de su voz todas estas críticas e intentos de cambio defendidos por libretistas como Nicolás González Martínez⁵⁶⁴.

Llegados a este punto cabe preguntarnos cómo era la música en estas comedias de magia y, sobre todo, qué cantaban exactamente nuestras actrices. Entre las muchas funciones que la música desempeñaba en la comedia de magia, para nosotros la más significativa es la de acompañar a las mutaciones que se producían en escena, tal y como es el caso que hemos visto anteriormente. La música ayuda a hacer ver al público que los cambios que se están ocasionando son mágicos. Además, la música suele acompañar también a los momentos de

⁵⁶² CONTRERAS ELVIRA, A. M. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia...*, pp. 737-738.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 750.

⁵⁶⁴ Como curiosidad, cabe destacar que, en las comedias de santos de este autor, como *El Mayor Blasón de España*, los personajes de género femenino también experimentan un desarrollo en la trama –dentro de lo que la historia real se lo permite– probablemente debido a todos estos aspectos que venimos señalando.

cambio de indumentaria del mago o de la maga, un cambio que habitualmente solía ser un símbolo de que este personaje estaba recibiendo sus poderes extraordinarios.

Por otra parte, la música va a actuar como una especie de comentarista de la obra, ayudando a desvelar al público y, por supuesto, también a los personajes, qué va a ocurrir en la trama de esta. Para ejemplificar esta función, recogemos a continuación un fragmento de la comedia ya citada *El mágico de Salerno*. Aquí, el personaje de la Música es quien revela en primer lugar a la maga Diana las constantes traiciones de Don Juan y de su criado, quien no solo la engaña con la Duquesa de Milán, sino que también quiere sacarle los libros que contienen las reglas y las pautas de la magia que ella conoce:

DIANA	Ya logramos pasión mía de tan repetidos daños.
MÚSICA	Más engaños.
DIANA	Pero qué triste armonía oráculo de mi acento en los espacios del viento malquisto mi fantasía. Pues al decir mi alegría las fortunas de mi bien respondió sin saber qué despertándome recelos.
MÚSICA	Más engaños, y más celos.
DIANA	Voz que oráculo funesto has sido de mis sentidos y víbora a los oídos mi corazón has dispuesto a que imagine tan presto el que Don Juan me ha engañado di, di quién te ha pronunciado.
MÚSICA	Quien siempre en tu amparo te avisa traiciones delitos y engaños ⁵⁶⁵ .

Otra de las formas en la que la música se inserta en estas comedias de magia es en las escenas metateatrales, del teatro dentro del teatro. Tal y como explica Contreras Elvira, «los personajes pertenecientes a la alta burguesía y la aristocracia, suelen organizar y representar lo que podemos llamar breves comedias mitológicas o zarzuelas, para celebrar acontecimientos personales»⁵⁶⁶. Es decir, en medio de la trama de una obra, se inserta una pequeña

⁵⁶⁵ *Ibid.*, f. 11r.

⁵⁶⁶ CONTRERAS ELVIRA, A. M. «El canto del encanto: los poderes mágicos de la música...», p. 29.

representación que da pie al canto sin perder la verosimilitud de la trama. Para ejemplificar este caso, recogemos a continuación un fragmento de la tercera parte de *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro en Salamanca* (1742), con libreto de González Martínez y música de Nebra, donde el personaje de Madama Margarita, interpretado por la actriz-cantante María Antonia de Castro, interpreta un recitativo y aria completamente justificados dentro de la acción, pues forman parte de una pieza que se estaba ejecutando dentro de la propia comedia de magia.

OCTAVIO	Macarrón, yo no lo entiendo (<i>música suena</i>) ¿Pero parece que ya templando van instrumentos en el jardín?
MACARRÓN	Sí y escucho (como quien oye a lo lejos) que cantan en tropa.
OCTAVIO	Pues si van a cantar escuchemos.
MÚSICA A 4	Sonoras fuentecillas, con cuyos dulces ecos se recrean las flores, se suspenden los vientos: quedito, pasito pulsad con silencio; que amor disfrazado, os mira risueño, y no es bien que Marte pronuncie guerrero. Alarma, guerra, alarma de horror y celos [...]
CRISTERNA	Inés, Genara, ¿qué hacéis? ¿No cantáis mientras el bello objeto admiramos todos sentados? (<i>siéntase</i>) [...]
INÉS	Ya que a punto se halla todo, de la fiesta es argumento Dido, burlada de Eneas, quejándose de su fiero rigor, y Venus y Palas empeñadas después de esto una en auxiliarle, y otra en destruirle; y pues a ello dará principio Madama, que oigamos es justo acuerdo sus quejas, en la dulzura de su voz.
MARGARITA	Aunque sintiendo

estoy ansias, que no dejan
de batallar en mi pecho;
haré como el cisne, que
canta cuando está muriendo.

Recitado:

Traidor amante, a Eneas le decía
la burlada hermosura de Cartago:
traidor, ¿por qué rendiste un halago?
Con doblez engañosa, con fe impía
espera, que me dejas con tu huida,
herido el corazón, muerta la vista.
¡Oh dolor, oh pesar, oh rabia, oh susto!
Amor me vengue de un tirano injusto
y entre tormentas, iras y pesares,
halle undoso sepulcro, en esos mares.

Aria:

Oh cielos, ¿qué he de hacer?
¿Vivir? ¿Morir? ¡Ay mal!
Morir, es padecer,
vivir tormento igual,
pues pague pena tal,
muriendo, mi dolor.
Burlome un traidor, sí
y yo le quise bien
¡qué fiero frenesí!
Mas llora en su desdén
su ingratitud mi amor⁵⁶⁷.

Para finalizar, otra de las funciones que queremos recoger aquí de la música en la comedia de magia –y que sin duda repercute a nuestras actrices-cantantes– es el empleo del canto como forma de seducción, de calma, e incluso de sanación dentro de la obra. Un caso concreto de ello podemos comprobarlo en el personaje de la criada Nise de la quinta parte de *El mágico de Salerno* (enero de 1720). Este personaje, interpretado muy probablemente por Francisca de Borja o Petronila Quirante, pues eran las terceras damas de las compañías activas en Madrid en la temporada de 1719-1720, posee unos poderes en su voz capaces de apaciguar los pesares de la protagonista Diana, tal y como este mismo rol nos confirma.

NISE

Cantando Nise

Negro atezado borrón
que el plumado espacio giras,
cuyos perfiles mancharon

⁵⁶⁷ *Ibid.*, pp. 29-30.

de nuestro llanto la tinta
 pues suspiros te cuajan
 penas te pintan.
 Circe camina
 que quien va hacia los males
 va muy aprisa.
 EL CUATRO Que quien va hacia los males
 va muy aprisa.
 CANTA NISE Infausta tumba funesta
 de nuestras trágicas vidas
 que a expresar nuestra tragedia
 eres de los aires pira.
 DIANA Por más Nise que pretenda
 la dulce de tu armonía
 suavizarme los pesares,
 aliviarme las desdichas,
 cuando mis penas, ¡ay triste!
 las traigo tan a la vista⁵⁶⁸.

2.5. EL TEATRO BREVE: GÉNEROS Y MÚSICA

Como ya se ha abordado en anteriores apartados, la actividad teatral de la capital madrileña se concentraba a inicios del siglo XVIII principalmente en cuatro afamados espacios. Por una parte, en el teatro cortesano del Buen Retiro y, por otra, en los tres corrales de comedias públicos: el «italiano» de los Caños del Peral y los nacionales de la Cruz y del Príncipe⁵⁶⁹. En estos espacios, la programación de obras de gran formato como las comedias, zarzuelas o autos sacramentales estaba habitualmente precedida, intercalada y proseguida por piezas de corta duración que tenían como función principal –además de muchas otras– divertir y entretener al público madrileño.

Estas piezas dieciochescas de *breve* duración, tales como los entremeses, mojigangas, loas, bailes, fines de fiesta, sainetes y jácaras, entre otras, son agrupadas en este apartado bajo la etiqueta genérica de «teatro breve», debido a la corta duración que presentaban en escena en comparación con las obras de mayor formato a las que acompañaban. Obviamente, queremos escapar aquí de marchamos como «teatro menor» que tienen más que ver, desde nuestro punto de vista, con valoraciones subjetivas que no tienen cabida en este trabajo. Abogaremos entonces a lo largo de este estudio, tal y como ya se ha venido haciendo previamente, por la

⁵⁶⁸ SALVO Y VELA, J. *Pedro de Vayalarde, Mágico de Salerno...*, ff. 16v.-17r.

⁵⁶⁹ ANDIOC, R. *Teatro y sociedad...*, p. 11.

denominación de «teatro breve» por ser este, tal y como lo define García Lorenzo, «un teatro menor en extensión, pero mayor por sus bondades»⁵⁷⁰.

De hecho, estos géneros del teatro breve podían, en ocasiones, determinar tanto el éxito como el fracaso de la función completa, siendo en muchos casos uno de los motivos principales por los cuales el público asistía al teatro. La muestra de ello puede apreciarse en las contundentes palabras que Bernardo de Iriarte escribió en 1767, en las que destaca cómo la mayor parte de los concurrentes que asisten al teatro no dejan acabar la obra «aún en la mejor de nuestras comedias, pues sin esperar éxito o solución del drama se retiran del teatro apenas se concluye el sainete y tonadilla: de suerte que se puede considerar la representación de nuestras comedias como mero pretexto para los mismos sainetes y tonadillas»⁵⁷¹. Asimismo, en este mismo escrito, Iriarte sugería la necesidad de que estas piezas breves no interrumpiesen la obra principal, ya que su inserción en ella podía provocar precisamente la pérdida de interés del auditorio respecto al título de gran formato:

También convendría se representase cada comedia sin más interrupción entre jornada y jornada que la precisa de la orquesta, reservando los entremeses y sainetes para el fin, pues del estilo contrario se sigue, entre otros inconvenientes, el de que se interrumpe la acción de la comedia perdiéndose no solo la ilusión de ella, sino también su interés⁵⁷².

Como es evidente, este discurso corresponde a un momento muy específico del siglo XVIII, la década de 1760, y somos conscientes de que estas palabras no pueden extrapolarse a toda la primera mitad de la centuria, ya que cada representación era única e irrepetible en base a una serie de factores como el contexto histórico-social en el que fuera representada, a su público, actores, etc. En cambio, con ellas queremos solamente remarcar tanto la importancia y atención que recibieron estas obras de pequeño formato en su momento, como reivindicar la necesidad de no descuidar su estudio en relación con la obra principal.

Habitualmente, los actores y las actrices que interpretaban las piezas de este teatro breve eran los mismos que actuaban en las obras de gran formato. A pesar de las muchas ventajas que este aspecto pudiera ofrecer, tales como abaratar costes o fomentar la versatilidad de los integrantes de la compañía, representaba también una gran desventaja: la pérdida de la ilusión escénica a la que aludía anteriormente Iriarte. Además de no producirse este cambio en los

⁵⁷⁰ GARCÍA LORENZO, Luciano. «¿Teatro menor? ¿Teatro breve? Sobre una obra inédita de Lauro Olmo», *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, p. 284.

⁵⁷¹ JOVELLANOS, Gaspar Melchor e IRIARTE, Bernardo. *Papeles tocantes al teatro español del siglo XVIII*. Madrid, BNE, MSS/9327 [siglo XVIII], f. 81v.

⁵⁷² *Ibid.*, ff. 81r. y 81v.

comediantes, ya que tanto el título principal como las piezas de pequeño formato eran interpretados exactamente por la misma agrupación⁵⁷³, se podía observar en escena cómo, en determinados casos, los actores podían incluso llegar a interpretar «personajes elevados junto a otros ínfimos de las piezas breves»⁵⁷⁴. Este aspecto, podía producir una sensación de inverosimilitud que desfavorecía el fácil seguimiento y la implicación del público en la trama de la obra principal.

Aunque este *modus operandi* nos permite comprender mejor la gran versatilidad que poseían buena parte de los intérpretes del siglo XVIII, capaces de cambiar de personaje en apenas unos minutos, nos revela también el problema de la excesiva cantidad de trabajo y de papeles que un cómico debía aprender para una sola función. Un hecho que, tal y como cabría esperar, llevaría irremediabilmente a la poca preparación de estas y a la improvisación en escena⁵⁷⁵. Recogemos a continuación unas palabras que Armona y Murga redactó al respecto y que nos permiten reforzar y ampliar esta idea:

¿Qué tiempo estudian nuestros cómicos el papel más interesante? Dos, tres días. ¿Qué ensayos hacen? Uno en las piezas ya representadas, y dos o tres, cuando más, en las absolutamente nuevas. Notable es la disparidad, pero pregunto ¿estos ensayos se hacen sobre la escena? No, por cierto, sino en casa de los autores. Peor es esto⁵⁷⁶.

En cambio, en estas obras del teatro breve –con la excepción de la loa, tal y como se verá a continuación– no solían intervenir ni el primer galán ni la primera dama de la compañía por dos motivos muy diversos: en primer lugar, porque en principio no estaban especializados en papeles graciosos, que eran el tipo de perfil a menudo requerido en este tipo de piezas breves; y, en segundo lugar, para preservar precisamente esa ilusión escénica citada anteriormente, ya que estos eran habitualmente los protagonistas de las obras principales. Por ello, con la finalidad de analizar y adentrarnos en todos estos aspectos relativos al reparto de las piezas del teatro breve, recogemos a continuación la lista de representantes, así como su categoría dentro de la compañía, que intervinieron tanto en el estreno del baile anónimo *La plaza mayor* (1708), como en el entremés *El alcalde nuevo* (1719) de Antonio de Zamora:

⁵⁷³ La única excepción la representan determinadas obras del teatro cortesano, en las que se unían las dos compañías principales de la ciudad de Madrid para poder actuar. En ellas, por lo tanto, existía una mayor variedad con relación a los intérpretes que actuaban en las distintas piezas de un mismo espectáculo.

⁵⁷⁴ MANDROÑAL DURÁN, Abraham. «*El alcalde de Mairena*, de Fernando de Zárate, un entremés del siglo XVII rehecho y censurado en el XVIII», Aurelia Ruiz Sola (coord.), *Teatro y poder*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, p. 244.

⁵⁷⁵ Este aspecto era ligeramente distinto en las obras representadas en el ámbito cortesano, donde el número de ensayos previo al estreno era mayor.

⁵⁷⁶ ARMONA Y MURGA, J. A. *Memorias cronológicas sobre el teatro en España...*, p. 296.

Tabla 14: Reparto del baile *La plaza mayor*⁵⁷⁷ (1708) y del entremés *El alcalde nuevo*⁵⁷⁸ (1719).

<i>La plaza mayor (1708)</i> <i>Compañía de José Garcés</i>			<i>El alcalde nuevo (1719)</i> <i>Compañía de Sabina Pascual</i>		
<i>Personaje</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>	<i>Personaje</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>
Alcalde	Paula de Olmedo	Sobresaliente	Alcalde	Juan de Cárdenas	1.º gracioso
Escribano	Alonso de Molina	4.º galán	El guarduño	Manuel Pacheco	2.º gracioso
1.ª Mujer	Josefa de Cisneros	2.ª dama	El mellado	Ramón Verdugo	3.º galán
Reverenda	Paula M.ª de Rojas	3.ª dama	El vejete	Francisco Londoño	Vejete
2.ª Reverenda	M.ª Teresa, la Dentona	5.ª dama	Alguacil	Matías de Morales	4.º galán
3.ª Reverenda	Catalina Francisca	6.ª dama	El escribano	Ramón de Villaflor	¿?
4.ª Reverenda	Beatriz Rodríguez	4.ª dama	La mujer	Francisca de Borja	3.ª dama
El soldado	Manuel Pacheco	2.º gracioso	Gitana	Juana de la Rosa	4.ª dama
Vejete	Francisco Londoño	Vejete	Gitana	Margarita de Soto	2.ª dama
Esportillero	Francisco Rico	Parte de por medio	Gitana	Francisca Quirante	¿? ⁵⁷⁹

A través de estas dos obras podemos comprobar que las categorías que principalmente se encargaban de ejecutar estas piezas del teatro breve eran los *graciosos*, vejetes, terceras, cuartas y quintas damas, así como los terceros y cuartos galanes. Por otra parte, parece que casi todos los miembros de la compañía tienen cabida en la representación de estos géneros breves salvo, tal y como se ha expresado anteriormente, la primera dama y el primer galán de la agrupación. Un proceso que se repite en la mayor parte de las obras del teatro breve que hemos estudiado y que recogemos a lo largo de este trabajo. En cambio, esta idea de reservar a los protagonistas para la obra principal no se cumple en las loas, ya que una de sus funciones principales era precisamente la de presentar al público a todos los actores que posteriormente iban a intervenir en la obra de gran formato.

⁵⁷⁷ Extraído de [ANÓNIMO] *La plaza mayor*. Madrid, BNE, MSS/1486, 1708, f. 3r.

⁵⁷⁸ Extraído de ZAMORA, Antonio de. *El alcalde nuevo*. Madrid, BNE, MSS/14089, 1719, f. 177 r.

⁵⁷⁹ A pesar de que Francisca Quirante no forma parte del listado de la compañía de Sabina Pascual en esta temporada de 1719-1720, sí que encontramos a esta actriz en el año teatral sucesivo, como quinta dama de la compañía de Juan Álvarez.

Este último aspecto se puede apreciar, por ejemplo, en una acotación dispuesta en la *Loa para la comedia Destinos vencen finezas*, en la que se resalta cómo «en el teatro estaban todos los hombres, y mujeres de las dos compañías»⁵⁸⁰ que ejecutaron esta fiesta palaciega. Además, podemos comprobar que en ella también actúa, aunque de una forma muy singular, María de Navas, la primera dama que posteriormente interpretará a la protagonista Dido en la comedia mitológica⁵⁸¹. Esta función de la loa de presentar a los intérpretes era todavía más necesaria al comienzo de la temporada teatral, pues era la manera más sencilla de dar a conocer al público quiénes eran los nuevos –o ya asiduos– integrantes de la agrupación. De hecho, es muy habitual que los actores hiciesen precisamente de ellos mismos en este tipo de obras. Por lo tanto, vamos a encontrar a personajes llamados con el mismo nombre de pila que los cómicos que los interpretaban, tal y como se puede comprobar a continuación.

Como es evidente, las loas que precedían a las obras cortesanas y a los autos sacramentales van a presentar un contenido más profundo, así como unos personajes y un argumento que transmita una ideología concreta, tal y como hemos podido observar en el apartado relativo al teatro religioso. A pesar de que no es nuestra intención definir aquí las características de cada uno de los géneros del teatro breve dieciochesco⁵⁸², sí que nos parece muy interesante resaltar la función de *captatio benevolentiae* de la loa, dirigida al público y a la ciudad para la cual se representaba. Para ilustrar tanto este aspecto como el de presentar a los miembros de la troupe referido anteriormente, hemos seleccionado como ejemplo la *Loa que hizo la compañía de José de Prado, en el año 1719, para empezar el año* escrita por José de Cañizares. Al comienzo de esta obra, nuestra *sobresaliente* Paula de Olmedo y la quinta dama Josefa López, haciendo de ellas mismas, dedican los siguientes versos cantados a la capital, al mismo tiempo que se presentan al público como intérpretes:

Dentro suena ruido de tempestad y salen con los versos del cuatro danzando y cantando con castañuelas Sra. Josefa, Sra. Bados, Sra. Paula, Sra. Quirante y Plana.

SRA. PAULA

Pues hoy es el día
Madrid que a tus aras
repiten las salvas
que tú eres imagen
a quien se consagran.
Vaya, vaya, de cántico vaya.

MÚSICA

⁵⁸⁰ LLAMOSAS, Lorenzo de. *Destinos vencen finezas: loa para la comedia*. Vizcaya, Lau Haizeetara Biblioteca Digital, A-D⁴. E² [1698], p. 2.

⁵⁸¹ Este aspecto puede consultarse y ampliarse en el apartado «*Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas y Juan de Navas» de este mismo trabajo.

⁵⁸² Desde nuestro punto de vista, una de las obras más completas acerca de este teatro es: HUERTA CALVO, Javier (ed.). *Historia del teatro breve en España*. Madrid, Iberoamericana, 2008.

SRA. JOSEFA

Pues tú eres el centro
en donde florecen
por ser tú quién eres
piedad que disculpe
y dueño valiente.

MÚSICA

Suenen, suenen, los júbilos suenen⁵⁸³.

Que los *graciosos* e intérpretes con mayores aptitudes musicales (habitualmente la tercera, cuarta y quinta dama⁵⁸⁴) protagonizaran estos géneros del teatro breve no es en absoluto casual, ya que dos de las características y principales atractivos de estas obras eran precisamente su inherente carácter cómico –con excepción de la loa–, y la destacada presencia de la parte musical. Por otro lado, y con relación a estos aspectos, el primer gracioso y la tercera dama de la compañía eran los encargados de elegir habitualmente qué entremeses y sainetes debía representar la agrupación⁵⁸⁵. Es decir, cumplían en cierto sentido una función de coautores en la toma de decisiones relativas al teatro breve por ser justamente los intérpretes más experimentados en la búsqueda de esta comicidad y en la ejecución de las partes cantadas y bailadas.

Otra de las características de estas obras era, tal y como se ha señalado anteriormente y como su nombre indica, su breve duración. Por ello, era primordial establecer una serie de códigos no escritos con el público que aligerasen o que adelantasen buena parte de la trama de la obra. La manera más habitual de trazar estos códigos era precisamente poner en escena a una serie de personajes-tipo o máscaras con una gama de rasgos y atributos comunes en todas las obras en las que actuaban. Huerta Calvo lo expresa de la siguiente manera en relación con el género del entremés:

[...] de modo parecido a la comedia del arte, que contaba siempre con un repertorio fijo de personajes –Arlequín, Pantalón, Polichinela, Doctor, etc.–, el entremés pone en juego un elenco en el que se reiteran también una serie de tipos característicos, cuya aparición en escena el público debía reconocer enseguida, tanto por su vestimenta como por su forma de expresarse: vejete, sacristán, bobo, soldado, estudiante...⁵⁸⁶

⁵⁸³ Extraído de CAÑIZARES, José de. *Loa que hizo la compañía de José de Prado*. Madrid, BNE, MSS/14514/39, 1719, ff. 2r.-2v.

⁵⁸⁴ El caso de la sobresaliente Paula de Olmedo es ligeramente distinto. Para comprobarlo puede consultarse el apartado que hemos dedicado a esta actriz-cantante en este estudio.

⁵⁸⁵ DOMÉNECH RICO, Fernando. «El arte escénico en el siglo XVIII» en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 535.

⁵⁸⁶ HUERTA CALVO, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid, Laberinto, 2001, p. 95.

Esta codificación de los papeles permitiría a nuestros cómicos prácticamente especializarse en casos concretos de personajes-tipo. En el estudio de la trayectoria de Teresa de Robles hemos podido comprobar que representó, en al menos cuatro ocasiones, la máscara del alcalde en diversas mojigangas y por ello, debido a la repetición de estos patrones, entendemos que debía ser relativamente fácil para ella improvisar partiendo de unos esquemas comunes a este personaje. Obviamente, y por seguir con este ejemplo, no todos los alcaldes burlescos que interpretó esta actriz-cantante fueron iguales, pero sí es cierto que compartían una serie de características comunes: el disfraz, su sentido del ritmo escénico y su capacidad para originar todos los momentos musicales que se daban en las tablas. Por lo tanto, estos perfiles preestablecidos se combinaban en una especie de tablero de ajedrez escénico con multiplicidad de resultados finales.

Además de las máscaras señaladas por Huerta Calvo, en estas obras también encontramos toda clase de «tipos sociales» como el gallego, el montañés, el portugués –en sus variantes tanto para el género masculino como para el femenino–, que presentaban toda una serie de rasgos muy marcados y distintivos y que estarían, tal y como lo expresa Martínez Rodríguez, «sometidos al juicio del público y de los demás personajes»⁵⁸⁷. Estos roles en cierto sentido estereotipados, aunque únicos en cada obra, debían ser del gusto del auditorio, consiguiendo a través de sus gestos, bailes, diálogos y de la repetición de tópicos, el objetivo final de estas piezas breves: hacer reír. Huerta Calvo describe la risa del teatro breve como irreverente y transgresora, pasando por todas las capas de la sociedad y burlándose de sus particularidades y vicios:

El público se ríe de la autoridad política, encarnada en los alcaldes rurales, suma de la brutalidad carpetovetónica y antecedentes de los caciques contemporáneos que con tanto acierto ridiculizó Arniches en alguna de sus tragedias grotescas; incluso se le da la oportunidad de burlarse de los reyes en esa modalidad de parodia que es el entremés burlesco. Se ríe también de la Iglesia mediante la jerga litúrgica que chapurrean los sacristanes, vestidos con sotanas y armados de hisopos eclesiales, que encarnan al prototipo de clérigo lujurioso y glotón. Se ríe de los jueces y sus sentencias ininteligibles y de los ejecutores de una justicia mal entendida, los alguaciles. Se ríe de los militares, sombra de un poder y una gloria extinguidos, esperpénticos «martes de carnaval». Se ríe de los aristócratas pagados de una nobleza fantasmal. Se ríe de los patriarcas viejos que quieren sustentar su autoridad a fuerza de palos y de mano dura. Todos los sectores sociales

⁵⁸⁷ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Ramón. *El teatro breve de Francisco de Castro. Estudio y edición*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 190.

caen, pues, bajo los efectos de una risa descompuesta, parecida a la que los bufones suscitaban con sus bromas y mascaradas⁵⁸⁸.

Debido a que uno de los fines últimos era la búsqueda de la catarsis a través de la risa, y esto era lo que realmente importaba, vamos a comprobar que los temas tratados en el teatro breve no eran excesivamente variados. Este aspecto está precisamente relacionado con el empleo de los personajes-tipo comentado anteriormente. Así, lo importante no era tanto la historia como tal, sino cómo y quiénes la cuentan, es decir, qué actores, qué palabras, qué gestos y qué peculiaridades interpretativas se muestran para hacer reír al público. Como es evidente, si el peso del éxito de la obra recae más en cómo contarla que en la trama en sí misma, los graciosos, terceras y cuartas damas, entre muchos otros, debían estar a la altura de los requerimientos demandados por estos géneros. No por ser obras de menor duración serían menos exigentes interpretativamente. De hecho, tal y como se puede comprobar en muchos de los perfiles estudiados en este trabajo, las más célebres cantantes de la primera mitad de la centuria destacaron también en la representación de las obras del teatro breve.

Retomando la idea de qué temas pueden ser representados en estas piezas del teatro breve, el hispanista francés Jammes, tras analizar qué era lo que hacía reír al público del Siglo de Oro, establece cinco categorías –o temas– que solían emplear los dramaturgos para conseguir este fin: en primer lugar, lo disparatado, buscando una simpleza que rozase casi lo absurdo en escena; en segundo lugar, lo descompuesto, buscando la fealdad en los rostros, en la manera de hablar y en la estética de los actores; en tercer lugar, lo escatológico; en cuarto, lo picaresco, relacionado con acciones concretas como robos o engaños; y por último, lo erótico, relativo al adulterio y a la libertad sexual de los personajes⁵⁸⁹. Como es evidente, el público dieciochesco no era el mismo que el de la edad dorada estudiada por este autor, pero sí que es cierto que, al menos en los entremeses, mojigangas y sainetes estudiados en este trabajo, muchas de estas categorías siguen presentes y, por lo tanto, entendemos que seguirían funcionando con los espectadores que asistían al teatro. Además, cabe destacar cómo la música tendrá un papel fundamental en el desarrollo de algunas de estas categorías, ya fuera acompañando a estas escenas en forma de pasajes corales o –a medida que avanza el siglo– mediante canciones a solo y conjuntos de cantantes⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ HUERTA CALVO, J. *El teatro breve...*, p. 133.

⁵⁸⁹ JAMMES, Robert. «La risa y su función social en el Siglo de Oro», *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 4-7.

⁵⁹⁰ Para ampliar esta información véase: SORIANO SANTACRUZ, A. *La música para comedias en el Madrid del siglo XVIII...*, pp. 309-357.

Aunque esta búsqueda de la risa era mucho más importante en los tres géneros citados anteriormente, en formas como el baile o el fin de fiesta también se intentaban conseguir sensaciones placenteras para el público. En concreto, el fin de fiesta buscaba cerrar la representación «con una escena agradable en que el baile y la música solía ser un ingrediente fundamental, pero no desdeñaba tampoco algún motivo cómico menor que dejara buen sabor de boca al espectador en el cierre de la función»⁵⁹¹. Este género en concreto, a través de bailes, de canciones a la moda y de apoteosis finales, dignificaba con su cierre la fiesta teatral. Lo que queremos explicar aquí es que todos estos géneros, en mayor o menor medida, ya fuera a través de la risa más despiadada, de la inclusión de pequeños momentos cómicos, o del puro deleite estético, buscaban conseguir crear en el público esa catarsis citada anteriormente.

En cambio, desde nuestro punto de vista, la obra teatral no era el único medio mediante el cual provocar la risa en el público, sino que esta podría producirse también por muchos de los acontecimientos ocurridos dentro del espacio teatral. La falta de memorización del texto por parte de los cómicos, así como el «deficiente estado material de la escena: la falta de los efectos de escenotécnica, los errores y los olvidos»⁵⁹², podían ser un motivo de mofa también para el público. Todos los errores producidos más allá de la obra teatral en sí misma, ocasionados por esta citada falta de ensayos, por la ayuda del apuntador, así como por el tipo de atrezo empleado, romperían con esa buscada ilusión escénica. Este aspecto produciría, de manera no intencionada, otro nuevo tipo de comicidad que iba por lo tanto más allá de la obra en sí misma.

Por otra parte, tal y como se ha indicado previamente, parte del éxito de estas piezas de pequeño formato residía en la música que, en mayor o en menor medida, albergaban. Siendo la música uno de los generadores de éxito de estas obras, no nos queda otro remedio que lamentar la falta de partituras de estas piezas de la primera mitad del siglo XVIII. En cambio, gracias a las acotaciones, apartes y parlamentos de los personajes podemos acercarnos relativamente a esta música y a las funciones que cumplía dentro del teatro breve. Así, el componente musical puede presentarse en estos títulos a través de diversas formas: ya sea como canto interpretado por uno o varios personajes de esta, o a través de música puramente

⁵⁹¹ PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. «La teoría dramática» en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 557.

⁵⁹² ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «Risa e ilusión escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII», *Scriptura*, 15 (1999), p. 31.

instrumental, como los bailes o la música incidental que acompañaba la entrada o salida de un personaje en escena.

Además, encontramos también casos en los que determinados instrumentos musicales podían ayudar a caracterizar a un personaje o a un determinado «tipo social», tal y como lo hemos denominado anteriormente. Por ejemplo, en la mojiganga *La manzana* analizada muy brevemente en este trabajo⁵⁹³, vemos cómo Venus, vestida como gallega, baila «danzas gallegas» acompañadas de gaitas; Juno, como portuguesa, interpreta «danzas portuguesas» seguidas por el tamboril; y Palas, baila con las gitanas mientras suenan las sonajas. Es decir, en este caso concreto, se relacionan instrumentos con determinadas culturas. Todo este tipo de asociaciones escénicas estarían muy probablemente bien interiorizadas por el público. Por lo tanto, la música, con todas las posibilidades que ofrecía, podía ayudar también a conseguir este deseado efecto cómico.

Por otra parte, en muchas de estas obras la Música –o Músicos⁵⁹⁴– funcionaban como un *dramatis personae* más, que intervenía en la trama e incluso poseía cierto peso dramático dentro de esta, tal y como ya se pudo comprobar anteriormente en el inicio de la *Loa que hizo la compañía de José de Prado* (1719). De hecho, en determinados títulos, la Música se enumera en el reparto inicial de personajes que intervienen en la pieza como un rol más. Muestra de ello, puede apreciarse en la relación de personas que actúan en el baile *La gallegada* (1704) de Francisco de Castro que se dispone a continuación:

Tabla 15: Listado de personajes del baile *La gallegada* (1704) de Francisco de Castro, en el que se incluye el *dramatis personae* de Músicos⁵⁹⁵.

Personajes	
La graciosa gallega	Otras tres gallegas
Gracioso	Músicos
Otros tres gallegos	

En cambio, bajo el personaje de Música o Músicos nunca se precisa, tal y como afirma Merino Quijano, quiénes fueron y cuántos eran el número total de intérpretes que conformaban

⁵⁹³ Este análisis se incluye en el apartado correspondiente a la actriz-cantante Teresa de Robles.

⁵⁹⁴ Son las dos nomenclaturas mediante las que se refleja habitualmente la actuación de la música en el reparto de la obra. De hecho, podemos comprobar cómo en determinadas piezas se cita incluso a instrumentos en concreto, como ocurre en el entremés *El caballo* de Cañizares, en el que Un tambor actúa también como un personaje más.

⁵⁹⁵ Extraído de CASTRO, Francisco de. *La gallegada*. Madrid, BNE, MSS/14088, 1704, f. 140r.

este *dramatis personae*⁵⁹⁶. Sea como fuere, este personaje podía intervenir en la pieza, desde nuestro punto de vista, de tres maneras muy distintas: presentando el asunto general del que trata la obra al comienzo de esta, comentando la acción, o interviniendo en ella como si de un personaje más se tratase, dialogando con el resto de los roles y participando en la acción de la obra. De hecho, la música puede funcionar externamente como un agente que produzca comicidad y dote a la escena de un cierto tipo de ridiculez. Muestra de ello, puede apreciarse en el entremés *El pleito de la dueña y el rodrigón* (1712) de Antonio de Zamora. Así, antes del comienzo del importante litigio que da título a esta pieza, entran los instrumentos en escena y se produce el siguiente diálogo entre los personajes de Don Gil y de Don Blas:

DON GIL	¿En pleito música?
DON BLAS	Callad, por vida del diablo, que donde es todo zumba todo es alegría ⁵⁹⁷ .

La irónica introducción de la música supondría hacer uso de la modalidad de ficción conocida como el mundo al revés, comentada en varios apartados de este mismo trabajo. Con la pregunta de Don Gil «¿en un pleito música?» se enfatiza todavía más la incongruencia que supondría introducir música en una escena que se supone que debería ser seria. La música instrumental serviría en este caso como un recurso con el que enfatizar el carácter cómico e irónico de la pieza. Por otra parte, y siguiendo con esta obra, una vez iniciado el juicio, el personaje de la Música entona el estribillo «¿cuál es peor, cuál es peor / ser dueña o ser rodrigón?» (vv. 61-62). Un estribillo que se oirá, desde este instante, de forma ininterrumpida a lo largo de toda la obra⁵⁹⁸. Es decir, aquí tenemos uno de esos tres usos que anteriormente hemos señalado del *dramatis personae* de la Música, el de comentarista, actuando en este caso como una especie de voz –cargada de ironía– de la conciencia.

La música servía, además, en muchos casos, como un medio para articular la acción de estas obras y también como un modo de buscar la complicidad con el público. Como ejemplo, en el entremés *La guitarra* (1688) de Antonio de Zamora, la trama se estructura y se desvela a través de las piezas que interpreta este instrumento. El personaje de El compadre descubre al de La mujer los comportamientos de su marido adúltero a través de los sones que va ejecutando

⁵⁹⁶ MERINO QUIJANO, Gaspar. *Los bailes dramáticos del siglo XVII*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1980, p. 180.

⁵⁹⁷ Extraído de MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael (ed.). *Teatro breve completo de Antonio de Zamora*. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2005, pp. 519-520.

⁵⁹⁸ Este entremés está disponible completo en *Ibid.*, pp. 515-536.

con la guitarra⁵⁹⁹. Al final de la obra, la esposa, casi como una hechicera, pues así la denomina su cónyuge infiel, descubre los comportamientos de su marido gracias a la música que va sonando. Con estas jácaras, canarios, gallardas y pавanas que se oyen en escena, no solo se estructura toda la trama de la obra, sino que el público va conociendo de un modo muy didáctico los secretos que esconde el marido al mismo tiempo que lo va haciendo su mujer.

La música del entremés y del sainete será ciertamente diferente de la que se encuentra en zarzuelas y comedias [...]; como no podía ser menos, el realismo en la descripción sonora del ambiente popular de ambos géneros queda perfectamente reflejado en su música. De acuerdo con las características que definen al entremés desde el siglo anterior, centrado en la sociedad coetánea a través de una óptica jocosa, que propende a desembocar en danza y canto, la música del entremés de esta época es decididamente «popular», siempre cantada y, frecuentemente, bailada. Y lo mismo cabe decir del sainete, cuya participación musical es, antes que similar, idéntica⁶⁰⁰.

Aunque estas palabras de Labrador López de Azcona están destinadas a definir la música del teatro breve –en concreto, del entremés y del sainete– de la segunda mitad de la centuria, las recogemos aquí con la intención de acercarnos más a cómo sonaban estos géneros. Como ya se adelantó anteriormente, el uso de canciones a la moda y de danzas tradicionales era totalmente habitual en este teatro breve. Además, este uso de la música popular que refleja Labrador tiene sentido si tenemos en cuenta que una de las finalidades de estas piezas era precisamente la de retratar a la sociedad coetánea, un uso que ayudaba, por otra parte, a hacer conectar al público con lo que estaban viendo en escena.

Ya para finalizar este apartado, nos gustaría recoger a continuación unas palabras de Álvarez Barrientos con relación a los efectos que la inserción de la música podía conseguir en los espectadores que asistían a las obras teatrales:

Así, por ser la música teatral depravada, los teóricos musicales rara vez se detendrán en ella en sus trabajos (si no es para anatematizarla), dedicándose a consideraciones y estudios técnicos, filosóficos, religiosos o de otro orden. Pero, al tiempo –y poniendo de manifiesto una vez más la tensión entre la teoría y la práctica–, los autores teatrales, o los jefes de compañías, buscarán producir efectos sobre los espectadores y, para ello, se ayudarán de la música y, aunque puedan desconocer la teoría de los modos, la llevarán a cabo de forma bastante sistemática y coherente⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ Así, «si al paseo del Prado hubiere ido, / tocaré pasacalle» (vv. 76-77), «si con alguna dama hubiere hablado, / pavana tocaré, tened cuidado» (vv. 79-80), «y si le diere chocolate / jácara tocaré, que es muy vecina de jácara ¿Entendéis?» (vv. 86-88). Este entremés puede consultarse completo en *Ibid.*, pp. 91-111.

⁶⁰⁰ LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. «Formas musicales del teatro breve en el siglo XVIII» en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 628.

⁶⁰¹ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico* 3 (1989), pp. 158-159.

CAPÍTULO 3. Práctica y teoría del canto

Volendo rappresentare in palco la presente opera...e far sì che questa sorte di musica da lui rinnovata commuova a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso.... che il cantante abbia bella voce, bene intuonata e che la porti salda, che canti con affetto, piano e forte, senza passaggi, et in particolare che esprima bene le parole che siano intese, e le accompagni con gesti e motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono molto efficaci a muovere l'affetto...⁶⁰²

En el prefacio del oratorio *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (Roma, 1600) de Emilio De' Cavalieri, se señalaba como «avvertimento ai lettori» diferentes requerimientos para el cantante, entre ellos, que tenga buena voz, que sepa transmitir el significado de las palabras contenidas en el texto, y que acompañe a estas a través del gesto y del movimiento del cuerpo. Estas indicaciones, aunque muy alejadas cronológicamente, pueden ser aplicadas a las actrices-cantantes objeto de este estudio, pues, además de dominar su voz cantada y hablada, debían impregnar en cada uno de los personajes que interpretaban un dinamismo corporal y gestual.

Reunir y dominar todas estas destrezas al mismo tiempo no era una tarea sencilla, por ello, no todas las cómicas de la época eran aptas para poder desarrollar papeles cantados. En cambio, si bien es cierto que una predisposición natural para cantar, actuar, bailar y declamar era un bien preciado, sobresalir en la ejecución de estas habilidades solo podía conseguirse – en la mayor parte de los casos– a través de la práctica, de la instrucción y de la reflexión intelectual. Por ello, a lo largo de este breve capítulo intentaremos aproximarnos a todos estos aspectos que en cierto sentido constituyen la formación de las actrices-cantantes, abordando tanto su grado de alfabetización, como los diferentes modos de aprendizaje mediante los cuales podían ejercitarse en la práctica del canto y de la música.

⁶⁰² GUIDOTTI, Alessandro. *Prefazione alla 'Rappresentazione di Anima e Corpo'*, en SOLERTI, Angelo. *Le origini del melodramma*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1903, p. 5.

Por último, reservamos unas páginas finales para tratar qué escribían los teóricos del momento –tanto españoles como italianos– respecto al canto, a la dicción del texto, y acerca de otros parámetros teatrales, pues consideramos que esta breve aproximación nos permitirá conocer mejor la forma de entender el teatro musical de la época.

3.1. LA FORMACIÓN DE LAS ACTRICES-CANTANTES: DEL TEXTO A LA MÚSICA

Pues ¿cómo he de conocer
libro, si es que eso has pedido
si aún el cartel no he sabido
de una comedia leer?⁶⁰³.

Una criada de la comedia de Calderón *No hay burlas en el amor* muestra de esta manera su dificultad para leer los carteles que se colocaban anunciando las funciones teatrales. Según Núñez Caballero, estos rótulos estaban «escritos con grandes letras de fácil lectura»⁶⁰⁴, pues, en definitiva, tenían que adaptarse a una sociedad muy heterogénea en cuanto a niveles de alfabetización, que variaban según la región, la clase social y el género. En un estudio llevado a cabo por Jacques Soubeyroux, este autor afirma que en el Madrid del periodo 1650-1750 alrededor de un 56,22% de los hombres sabían firmar, mientras que solo un 12,08% de las mujeres podían hacerlo⁶⁰⁵.

Para autores como Martine Sonnet la firma es la única fuente que permite evaluar el nivel de alfabetización de una población⁶⁰⁶. En cambio, desde nuestro punto de vista y en concreto para con el caso de las actrices-cantantes, debemos ser muy cautelosos con esta afirmación, pues consideramos que el hecho de aprender a firmar no tiene que suponer precisamente que las cómicas supieran leer y escribir, sino que probablemente aprendieron a hacerlo expresamente como forma de aligerar la gestión de ciertos trámites.

De hecho, el estudio de perfiles profesionales como el de Rosa Rodríguez nos hace reafirmar nuestra hipótesis. A pesar de que encontramos su rúbrica en diferentes listados de compañía, pues, en cierto sentido, todos se planteaban de forma similar, cuando se trataba de un tipo de documento diverso, quizás más complejo en su lectura, era su marido –que fue

⁶⁰³ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *No hay burlas en el amor*, Ignacio Arellano (ed.), Pamplona, Universidad de Navarra, 1981, vv. 485-498.

⁶⁰⁴ NÚÑEZ CABALLERO, F. «La contabilidad de los corrales de comedias...», p. 168.

⁶⁰⁵ SOUBEYROUX, Jacques. «La alfabetización en la España del siglo XVIII», *Historia de la educación*, 14 (2013), p. 230.

⁶⁰⁶ SONNET, Martine. «Une fille à éduquer», *Histoire des femmes en Occident, XVI^e-XVIII^e, Tome III*, Natalie Zemon Davis y Arlette Farges (dir.), Paris, Librairie Académique Perrin, 2002, pp. 131-168.

tesorero en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, y que por tanto entendemos que sabía leer— quien firmaba en su nombre. Es decir, probablemente alguien les leía un documento y ellas solo se limitaban a firmarlo, aceptando la información que escuchaban, lo que no podría considerarse alfabetización.

Retomando los porcentajes presentados en el estudio de Soubeyroux, la diferencia entre el grado de alfabetización entre hombres y mujeres es bastante elevado. Como es evidente, en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII la educación de la mujer estaba en su mayoría limitada y enfocada principalmente a la adquisición de habilidades domésticas y en la transmisión de la doctrina cristiana, tal y como se puede apreciar en textos como *La religiosa instruida* de Antonio de Arbiol, publicado en 1716⁶⁰⁷. Esta imposibilidad de acceso a la educación hará que, desde nuestro punto de vista, incluso podamos percibir diferencias en las propias compañías teatrales en cuanto a los niveles de alfabetización de los integrantes, mayor en los hombres que en las mujeres. Un hecho que explica, por otra parte, que más actores accediesen al puesto de autor de comedias respecto a las actrices.

Si tenemos en cuenta que para ocupar este cargo se debía saber leer con desenvoltura, tanto para la firma de documentos como para la elección de qué obras representar, podemos suponer que las autoras de la primera mitad del Setecientos (Sabina Pascual, Teresa de Robles, Juana de Orozco, Petronila Jibaja, Águeda de la Calle o María Hidalgo, entre otras) estaban alfabetizadas. De hecho, en el capítulo dedicado a la autora Juana de Orozco también destacamos la posibilidad de que supiera leer música, ya que tanto ella como su marido —el gracioso Antonio Vela— poseían en su casa en el año 1729 «un arca llena de papeles de música que dijo era su principal caudal la cual cerrada se condujo a las Casas del Ayuntamiento»⁶⁰⁸.

En cambio, estos casos serían los menos comunes entre las cómicas. Sea como fuere, a medida que avanza el siglo son más las obras que abogan por una defensa de la educación de las mujeres y, por lo tanto, por la lucha contra este destacado analfabetismo. Sin duda, uno de los dramaturgos que más trató y predicó estos aspectos fue el renombrado Nicolás González Martínez, presentando en sus obras a personajes que podían acceder a la educación independientemente de su género y clase social. A continuación, recogemos un fragmento de la obra de Contreras Elvira, una de las investigadoras que más ha profundizado en el estudio

⁶⁰⁷ ARBIOL, Antonio. *La religiosa instruida con doctrina de la Sagrada Escritura y Santos Padres de la Iglesia Católica*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1716.

⁶⁰⁸ AHVM. Expediente, 2-203-2, Corpus, 1729, f. s.n.

de este libretista, donde explica cómo este escritor ponía en escena a mujeres que, casi como si de una utopía se tratase, sabían leer y escribir y tenían por lo tanto acceso a la educación:

La cuestión es que la magia se aprende en los libros. Así ocurre en la serie *Cuando hay falta de hechiceros...* La maga Cristerna aprende en unos libros que encuentra en un desván, sin ningún tipo de maestro o intermediario. Es la utopía de Sarmiento, que los jóvenes se conviertan en autodidactas. Sorprende que, frente a la constatación del analfabetismo hispano, todos los personajes saben leer y escribir, tanto amos como criados. Así pues, la educación se entiende como algo positivo que permite desentrañar los secretos de la naturaleza y mejorar las condiciones de vida. El estudio de la magia está abierto para todos, sin distinción de clase o género. Por eso en la primera parte de la comedia referida, los criados Inés y Toribio deciden dejar a sus amos y marchar con Cristerna para aprender con ella la magia. De un modo metafórico, además, gracias a la magia, o sea, la educación, un criado puede llegar a ocupar el puesto que quiera⁶⁰⁹.

En este marco cultural, la labor de los cómicos era fundamental, pues eran el instrumento mediante el cual se le podían transmitir ideas y conceptos a una sociedad todavía en proceso de alfabetización. Sin duda, la responsabilidad de hacer los textos inteligibles al público recaía tanto en el dramaturgo que los escribía, como en el intérprete, la persona que les daba voz. Por ello, un aspecto para tener en cuenta, aunque resulta ciertamente difícil de medir desde la actualidad, es la buena pronunciación del texto. Cerone insistía en este aspecto, con relación al canto, en su tratado *El melopeo y el maestro* (1613). Para este autor era fundamental pronunciar los textos de manera clara, no romper las palabras en sílabas y articular siempre la última vocal de estas, sobre todo si esta era la misma que la de la palabra siguiente⁶¹⁰. Con relación a la buena pronunciación, el escritor Francisco José Artiga establece en su tratado *Epítome de la elocuencia* (1750) consejos dirigidos a los oradores para lograr una buena pronunciación:

Así la oración compuesta
de conceptos muy gallardos,
si se pronuncia sin gracia,
más es desprecio, que aplauso [...]
Cuatro daños hijo mío,
dañan lo que pronunciamos:
afectación⁶¹¹, igualdad,
confusión, poco cuidado.

⁶⁰⁹ CONTRERAS ELVIRA, Ana María. «La magia ilustrada: valores modernos y cosmovisión mágica en la comedia de magia del siglo XVIII», *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, Bárbara Greco y Laura Pache Carballo (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva Editorial, pp. 259-260.

⁶¹⁰ CERONE, Pedro. *El Melopeo y el maestro. Tratado de hacer música theórica y práctica en que se pone por extenso lo que uno para hacerse perfecto músico ha menester saber*, 2 vols. (Nápoles, 1613). Edición facsímil, Bolonia, Forni, 1969, pp. 72-73.

⁶¹¹ Con este término hace referencia a fingir el sonido en la declamación del texto.

Oye otros cuatro remedios
para curar esos daños,
son despejo, variedad,
claridad, mucho cuidado⁶¹².

Además, este autor también desaconsejaba la práctica de duplicar consonantes, ya que en cierto sentido entorpecía la locución del orador. En cambio, llegados a este punto, cabe preguntarnos cómo las actrices-cantantes aprendían estos textos para lograr esa deseada claridad en la pronunciación que resaltaba Cerone en su tratado para maestros y cantantes. En el año 1742, el abogado y catedrático de la Universidad de Sevilla Pedro José Vera y Baena recogía la siguiente afirmación acerca del modo de aprender los textos de las actrices:

Es ciertísimo que el oficio de los farsantes se reduce a tomar de memoria, por la mayor parte, versos amatorios [...] y muchas veces los hombres se los leen a las mujeres, por no saber leer ellas, o por abreviarlas en este ejercicio⁶¹³.

Es decir, este autor afirma que las cómicas solían aprender los textos «de oído» por dos posibles razones: o bien porque no sabían leer, y era el único modo para conseguirlo; o bien porque este método era mucho más rápido y les abreviaba las dificultades que suponía esta tarea. Esta forma de aprendizaje debía ser la más adecuada para las cómicas, principalmente por dos razones: en primer lugar, debido a la gran cantidad de obras que debían representar en cada temporada teatral; y, en segundo lugar, porque estaban acostumbradas a la figura del apuntador, es decir, la persona encargada de facilitarles las líneas en las representaciones si se quedaban en blanco. De hecho, teniendo en cuenta que dentro de la jerarquización de las propias compañías existía la figura del apuntador como categoría profesional, no descartamos que fuese esta una de las figuras encargadas de enseñar los textos a las cómicas.

Otro aspecto para conseguir una buena transmisión del texto hablado y cantado era, sin duda, el cuidado de la voz. Como veremos en los siguientes capítulos de este trabajo, actrices-cantantes como Francisca de Castro o Rosa Rodríguez tuvieron que abandonar –temporal o definitivamente– las tablas debido a problemas de salud relacionados con su voz. El intenso ritmo de las temporadas teatrales, la falta de técnica, o aspectos externos como el clima o el humo producido por las velas, podían ser muchos de los factores que afectaran directamente a la voz de nuestras cómicas. Ya en tratados como *El melopeo y el maestro*, Pietro Cerone aportaba distintos consejos de higiene vocal para prevenir futuros problemas en los cantantes.

⁶¹² ARTIGA, José Artiga. *Epítome de la elocuencia española: arte de discurrir y hablar con elegancia*. Barcelona, Imprenta de Mauro Martí, 1750, pp. 463-464.

⁶¹³ Citado en CORATELO Y MORI, E. *Bibliografía de las controversias...*, p. 585.

Entre ellos, además de las recomendaciones relativas a la alimentación, destacamos la de practicar el canto a diario, y la de evitar los esfuerzos en la voz, ya que «cantar muy forzado, hace daño a las arterias, e impide los caños del pulmón [y] el cantar muy profundo, desconcierta el tono natural de la voz; y la exclamación muy aguda, a las fauces y a la voz daña grandemente»⁶¹⁴.

A esta práctica –fuese diaria o no– hacen referencia algunas obras de la época como *De comedia no se trate, allá va este disparate* (1718), con música de Manuel del Valle y texto de José de Cañizares, donde encontramos al personaje de Andrea, que está intentando aprender a tocar el arpa al mismo tiempo que canta, repasando el «juguetillo» que le enseñó su maestro:

JOSEFA	Doña Anastasia está triste. Andreita, aunque es el tiempo que ha que tomas lección de arpa tan corto, ya que el maestro te puso aquel juguetillo, que lo repases te ruego para ver si te conviene.
ANDREA	Si aún no sé poner los dedos, ¿cómo me he de acompañar y cantar a un mismo tiempo? ⁶¹⁵

Por otra parte, el personaje de Josefa hace referencia aquí a la formación musical a través de la figura de un tutor o maestro privado, una forma bastante habitual de acceder a la instrucción de este arte en la época. De hecho, Flórez Asensio afirma que recurrir a un profesor particular fue casi con total seguridad el método que emplearon muchas de las actrices del siglo XVII para aprender a cantar cuando «no pertenecían a familias de actores o músicos profesionales»⁶¹⁶. Un hecho que explicaría, por extensión al siglo que aquí nos ocupa, que muchas de las actrices que no pertenecían a grandes familias de actores –como fue el caso de Paula de Olmedo o Rosa Rodríguez– pudieran cubrir complejos roles cantados prácticamente desde los comienzos de su trayectoria.

La actividad de estos maestros o tutores privados, aunque es señalada en obras como la que hemos recogido anteriormente, es compleja de documentar, puesto que probablemente los contratos se hacían de forma verbal y por lo tanto es difícil encontrar documentos escritos

⁶¹⁴ CERONE, P. *El Melopeo y el maestro...*, p. 357.

⁶¹⁵ CAÑIZARES, José de. *De comedia no se trate, allá va ese disparate*. Sevilla, imprenta de Francisco de Leefdael, 1718, f. 101r.

⁶¹⁶ FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 481.

donde se recojan este tipo de acuerdos. En cambio, la *Genealogía* sí que nos aporta información acerca de este tipo de prácticas, cuando nos dice que el actor Francisco Eugena, una vez retirado de los escenarios, se dedicó a dar clases particulares hasta el año 1720⁶¹⁷; o que José Benet se ganó la vida también de esta forma⁶¹⁸. Así pues, la educación musical podía ser una de las salidas laborales de los cómicos una vez que dejaban las tablas.

Una posibilidad es que después de haberse formado con el maestro privado, accediesen a las compañías y continuasen instruyéndose allí, aprendiendo esencialmente con la práctica y con las indicaciones de los músicos de las agrupaciones. De hecho, un documento del año 1745 nos revela cómo la mayor parte de los cómicos «no saben solfa los más de ellos, y cantan tomando el tono, el aria o la droga de memoria»⁶¹⁹. Un testimonio que nos recuerda, aunque alejado geográfica y cronológicamente, al caso de la célebre cantante de ópera cremonesa Brigida Banti, de la que, a pesar de que no sabía leer música, dijeron que «ascoltando un'aria una sola volta, fosse pur suonata mediocremente, poteva cantarla nel modo più divino»⁶²⁰.

3.2. EL APRENDIZAJE DEL CANTO: TRANSMISIÓN, PRÁCTICA E INTELECTO

[...] siendo tú la más blanda trompetilla
que de Apolo en el órgano se halla.

Siendo tú la voz que el sentido arrulla
la más suave y dulce mantequilla,
con que, si llora Amor, Venus le acalla⁶²¹.

Torres Villarroel describía de esta manera la voz de la actriz-cantante Antonia Mejía, destacando a través de estos versos la suavidad y ligereza de su instrumento. Como es evidente, la adquisición de una técnica vocal consistente era necesaria para hacer frente a los cada vez más exigentes géneros teatrales que se estaban programando en los principales escenarios madrileños dieciochescos. Así, las novedades en cuanto a forma, lenguaje musical y escenografía que ya hemos remarcado en anteriores apartados, hacen evidente un mayor grado de especialización interpretativa y, por supuesto, vocal, en nuestras intérpretes. En cambio,

⁶¹⁷ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 262.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 220.

⁶¹⁹ Esta cita pertenece a la *Carta del Marqués de la Villa de San Andrés y Vizconde de Buen-Passo respondiendo a un amigo suyo lo que siente de la Corte de Madrid*, Madrid, s.n., 1745. Recogido en TORRIONE, M. «El Real Coliseo del Buen Retiro...», p. 305.

⁶²⁰ ROSSELLI, John. *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 122.

⁶²¹ TORRES VILLARROEL, D. *Juguetes de Talía, entretenimientos del numen...*, p. 66.

resulta muy difícil aproximarnos y conocer desde nuestra perspectiva actual cuál era la técnica de las actrices y cómo estas aprendían a cantar, ya que todas las fuentes encontradas hasta la fecha son siempre indirectas y escritas por personas que, en la mayoría de los casos, no formaban parte del ámbito teatral.

Un buen ejemplo de ello son los versos del salmantino Torres Villarroel anteriormente recogidos. Este autor, junto con Pinto Brandão o Melchor de Jovellanos, entre otros, escribieron composiciones poéticas en las que sin duda se hacía alusión a las habilidades vocales, interpretativas, así como otras destrezas complementarias, de buena parte de las cantantes más afamadas del momento⁶²². A estos documentos habrá que sumar, por supuesto, las opiniones de los defensores y detractores del teatro, ya que nos brindan una estimable información de lo que estaba ocurriendo en escena. Como primer ejemplo, en el año 1691 la baronesa Madame d'Aulnoy decía de los actores españoles que «cantaban demasiado con la garganta y que sus pasajes eran tan largos que resultaban fastidiosos»⁶²³.

Todos estos preciados testimonios deben ser, sin embargo, tratados con cierto distanciamiento, pues eran al fin y al cabo opiniones subjetivas probablemente exageradas en la mayor parte de los casos. En cambio, de ellos podemos extraer parte de lo que las investigadoras Rodríguez Cuadros y Flórez Asensio denominan, en referencia al siglo precedente, como el «vocabulario técnico» del actor, un concepto que en este caso podemos extrapolar hasta la centuria que nos ocupa⁶²⁴. Así, en estas composiciones poéticas podemos extraer toda una serie de expresiones que nos acercan a determinados aspectos de la técnica de estas actrices. Por ejemplo, con relación a sus voces y a su manera de cantar encontramos especificaciones como «trinados bellos»⁶²⁵, voz «desagradable, ronca y triste»⁶²⁶, «voces métricas»⁶²⁷, o también voz que «al pecho dio en el aria»⁶²⁸. Respecto a la expresión corporal también hallamos conceptos como la «desenvoltura»⁶²⁹ o «el aire y el garbo que en estas

⁶²² Muchas de ellas recogidas a lo largo de este trabajo.

⁶²³ AULNOY, M. C. *Relación del viaje de España...*, p. 365.

⁶²⁴ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria», en J. M.^a Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis, 1989, p. 40; y FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 402.

⁶²⁵ TORRES VILLARROEL, D. *Juguete de Talía, entretenimientos del numen...*, p. 67.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁶²⁷ [ANÓNIMO] *En vista de los tres autos sacramentales...*

⁶²⁸ [ANÓNIMO] *Elogios que dedica a las excelentes gracias que guarnecen a la Señora María Antonia de Castro, cantando y no cantando, el propio aficionado que hizo el precedente*. Madrid, BNE, MSS/14705/2 [sin fecha].

⁶²⁹ Esta expresión pertenece a *Doctrinas prácticas que suele explicar en sus misiones el Padre Pedro Calatayud*. Valencia, Oficina de José Esteban, 1737. Recogido en COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias...*, p. 117.

diversiones ostenta la mujer con el movimiento de pies y manos, y de todo el cuerpo, al compás de la música, con los enlaces de manos de uno con otro»⁶³⁰. Además, estos escritos también nos dan cuenta de otras destrezas complementarias que poseían nuestras actrices, tales como el saber recitar en otros idiomas, tal y como fue el caso de Rosa María Rodríguez, «gallega, italiana, castelhana, e portuguesa»⁶³¹.

A pesar de que, como es evidente, las futuras intérpretes pudiesen contar con mejores o peores dotes musicales debemos descartar la idea – tal y como expresa Flórez Asensio⁶³²– de que las actrices no contaban con una formación vocal y que cantaban solo gracias a las cualidades que poseían de forma natural. El estudio de perfiles como el de Teresa de Robles o Catalina Pacheco (el primero y el último que se recogen en este estudio) ponen en evidencia los más de diez años de formación inicial de ambas intérpretes, tuteladas muy de cerca por familiares que contaban con una extensa trayectoria en el oficio. De hecho, la investigadora anteriormente citada establece con relación al Siglo de Oro, tres lugares en los que las actrices podían aprender a cantar: a través de maestros particulares⁶³³, en las compañías teatrales y dentro de sus propias familias⁶³⁴. En definitiva, tres formas que se continúan repitiendo en el siglo que nos ocupa.

Las compañías teatrales, perfectamente jerarquizadas, se convertían en espacios de instrucción y de aprendizaje del oficio teatral y musical para los nuevos actores y actrices que se incorporaban. Evidentemente, teniendo en cuenta que la profesión teatral era altamente endogámica, el aprendizaje que se producía en las compañías estaba íntimamente ligado al que se originaba dentro de las familias. En cambio, queremos aquí distinguir ambos aspectos, pues presentan, desde nuestro punto de vista, matices ligeramente diferentes. En primer lugar, no todos los actores de la época eran hijos de la comedia, es decir, no todos tenían que provenir precisamente de una antigua saga de comediantes. De hecho, es bastante probable que el oficio teatral fuese una de las posibles salidas laborales para aquellas personas que carecían de recursos económicos en Madrid.

⁶³⁰ Esta cita, de Nicasio de Zárate, pertenece a su obra *Bailes mal defendidos*. Madrid, Imprenta y librería de Manuel Fernández, 1742. Recogido en COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias...*, p. 609.

⁶³¹ PINTO BRANDÃO, Tomás, *Pinto renascido, empennado, e desempennado*, Lisboa, Editora Oficina de Música, 1732, p. 249.

⁶³² FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. «Los vientos se paran oyendo su voz: de ‘partes de música’ a ‘damas de lo cantado’». Sobre la evolución la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII»; *Revista de Musicología*, XXIX, 2 (2006), p. 529.

⁶³³ Este aspecto lo trataremos con detenimiento en el siguiente apartado por estar más relacionado con los conceptos allí expuestos.

⁶³⁴ *Ibid.*

De ello da cuenta en cierto sentido la *Genealogía*, remarcando que algunas actrices provenían de padres no conocidos, tal y como fue el caso de Juliana Candado, de la cual «no se sabe quiénes fueron sus padres, sino que se le prohijó Luis Candado de quien tomó el apellido»⁶³⁵; o de María de los Reyes, de quien se informa que «no se sabe quiénes fueron sus padres y la crio Juana de los Reyes de quien fue autora, y de la que tomó el apellido»⁶³⁶. Es decir, sin duda se dieron casos en los que intérpretes a *priori* no vinculados al ámbito teatral entran en una compañía para formarse en el oficio, «prohijados» –o no– por otros actores y/o directores de compañía que ejercían como tutores. Esta entrada en la compañía, como escuela y taller de intérpretes, debía producirse habitualmente durante la infancia o adolescencia, tal y como lo revelan algunos de los estudios de caso (tales como el de Teresa de Robles, Catalina Pacheco, Francisca de Castro, etc.) presentados a lo largo de este trabajo. De hecho, así nos lo confirma el gracioso Silvio en la segunda jornada de la zarzuela *Hasta lo insensible adora* (1704) de José de Cañizares:

FLORILLA	No me dirá el picarón por qué me pone ese hocico.
SILVIO	Yo se lo diré cantando como otra vez me lo dijo, que también en mis niñeces aprendí a hacer gorgoritos ⁶³⁷ .

Este aprendizaje dentro de las compañías se originaría más probablemente por imitación y oralidad que por un estudio sistemático de la técnica y del lenguaje musical, pues entendemos además que el frenético ritmo con el que se llevaban a cabo las representaciones tampoco daría pie a un pormenorizado estudio de cada una de las partes cantadas, sino que lo que primaba era la inmediatez en el aprendizaje. En cambio, esta citada oralidad no debe ser en absoluto un motivo para infravalorar la profesionalidad de estas actrices-cantantes, pues también hoy en día esta forma de aprendizaje sigue siendo, en nuestra opinión, una parte fundamental en este tipo de estudios. A continuación, queremos hacernos eco de las palabras de Flórez Asensio acerca de esta idea: «es todavía hoy en día parte esencial en la enseñanza vocal en la que, pese a los descubrimientos llevados a cabo desde la primera mitad del siglo XIX, que permiten abordar el estudio del canto desde un punto de vista científico, se sigue

⁶³⁵ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 49.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 471.

⁶³⁷ CAÑIZARES, José de. *Hasta lo insensible adora*. Madrid, BNE, MSS/14951, 1704, f. 42r.

utilizando un método basado en sugerir imágenes de resonancia mediante el uso de una terminología que indica donde se siente el sonido y no donde se produce»⁶³⁸.

Sin duda, los músicos de compañía, habitualmente dos, tuvieron que ejercer como maestros en la enseñanza de la música que se cantaba en escena. Ellos eran quienes realizaban las labores de acompañamiento musical de los espectáculos, en ocasiones de la propia composición de las piezas y, por supuesto, del trabajo de aprendizaje de las partes cantadas con los actores y las actrices. Un aprendizaje que probablemente consistía tanto en una repetición de la melodía, como en la reproducción de otros modelos ya vistos o realizados por otros intérpretes. Aunque alejado cronológica y temporalmente, en el tratado anónimo *Il Corago* (ca. 1630), sobre la puesta en escena del espectáculo operístico, se recogían precisamente las siguientes indicaciones para el cantor falto de imaginación:

Sarà di grand'aiuto a questo [accertare la musica con il senso della poesia] per chi non avesse grand'inventiva e per maggior sicurezza di far bene, avere spartiti i passi più belli dell'azioni armoniche già fatte sotto certi capi [...] sotto l'affetto del dolore porre i passi con che i musici perfetti in questo genere hanno espresso bene questo affetto perché molti e variamente e vagamente vi hanno composto [...]⁶³⁹.

Por lo tanto, es bastante probable que muchas de nuestras actrices-cantantes imitasen algunos de los modelos que escuchasen y que tenían éxito, concretamente en las ornamentaciones y cadencias que introducían en las piezas. Esto no significa, ni mucho menos, que la práctica del canto de estas intérpretes no estuviera ligada a una reflexión más intelectual, tal y como veremos a continuación, solo que consideramos que estos aspectos son más difíciles de medir –desgraciadamente– en la actualidad. Sea como fuere, un hecho más que demostrado es que las actrices aprendían parte de la música de las obras teatrales gracias a estos músicos de compañía, pues constan a lo largo de las temporadas diversos pagos a estos por enseñar las melodías a las comediantes.

Un primer ejemplo lo podemos encontrar en el año 1680, cuando se le pagaron a Gregorio de la Rosa mil reales «por haber dado la música a las mujeres de su compañía y sobresalientes»⁶⁴⁰ y quinientos a Juan de Cerqueira por el mismo cometido para representar la comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, con libreto de Calderón y música de Juan

⁶³⁸ FLÓREZ ASENSIO, M. A. «Los vientos se paran oyendo su voz...», p. 530.

⁶³⁹ [ANÓNIMO] *Il Corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche (1628-1637)*, P. Fabbri y A. Pompilio (eds.), Florencia, Olschki, 1983, p. 81.

⁶⁴⁰ SHERGOLD, Norman Davis y VAREY, John Earl. *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. Londres, Támesis, 1982, p. 112.

Hidalgo⁶⁴¹. Otro segundo ejemplo, data del año 1719, cuando el primer músico de la compañía de Sabina Pascual, Baltasar Caballero, recibe el pago de treinta reales de vellón «por la muestra que dio para segunda dama»⁶⁴², probablemente para Margarita de Soto, pues era la intérprete que ocupaba este puesto en esa temporada. De hecho, de este último músico de compañía –y también tenor en la Catedral de Zamora en 1699– sabemos que «podía cantar un papel de repente»⁶⁴³, es decir, tenía la capacidad de poder leer una partitura a primera vista, aspecto que indica sin duda su buena instrucción.

Este aspecto, junto a su faceta de compositores y su capacidad para superar en determinados casos unas oposiciones de capilla⁶⁴⁴, nos hace pensar en estos músicos de compañía como los maestros idóneos que las actrices-cantantes pudieran tener dentro de la agrupación. En cambio, no debemos en ningún caso dudar de que muchas de estas intérpretes también sabían tocar instrumentos y de que en determinados casos es posible que ellas mismas aprendiesen la música que tenían que cantar en escena de manera autodidacta. De esta cualidad de instrumentistas de las comediantes, entre muchos otros aspectos, daba cuenta en el año 1742 el citado Pedro José Vera y Baena en su *Dictamen*:

Es certísimo que el oficio de los farsantes se reduce a tomar de memoria, por la mayor parte, versos amatorios, ocupando sus entendimientos con las especies que estos producen, y muchas veces los hombres se los leen a las mujeres, por no saber ellas, o por abreviarlas en este ejercicio. Ensáyanse luego todos juntos; siéntanse promiscuamente, háblanse y míranse cara a cara sin reparo ni miedo alguno [...]. Ejercitan allí sus habilidades; representan, cantan, bailan y tocan, no con descuido, sí con todo el primor del arte y aún con estudio, para dar mejor gusto al pueblo que las mira y oye; fuera de lo torpe que tienen las alusiones del verso, añaden ellas en los bailes y sainetes, *de proprio Marte*, acciones impuras, ademanes y requiebros livianos, puliendo la representación cada una conforme a su gusto⁶⁴⁵.

En primer lugar, debemos resaltar este hábito de «aprender de oído» los textos, recitando los unos a los otros, que se producía dentro de las compañías teatrales, independientemente de si los actores sabían leer o no⁶⁴⁶. Es decir, el uso y entrenamiento de la memoria auditiva debía ser un aspecto fundamental en su forma de aprendizaje, por lo que no

⁶⁴¹ Esta diferencia en cuanto a la cantidad recibida pudo deberse a que las actrices-cantantes de la compañía en la que Gregorio Antonio era músico, la de José de Prado, debían interpretar más partes cantadas que las de la agrupación de Manuel Vallejo.

⁶⁴² BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 209.

⁶⁴³ FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. *Músicos de compañía y empresa teatral...*, p. 471.

⁶⁴⁴ Este fue el caso, entre muchos otros, del primer músico portugués Manuel Ferreira, que ejerció como segundo maestro de capilla en la catedral de Granada donde entre sus obligaciones se encontraba la de enseñar música a los seises. Para ampliar esta información véase *Ibid.*, pp. 485-492.

⁶⁴⁵ COTARELO Y MORI, E. *Bibliografía de las controversias...*, pp. 585-586.

⁶⁴⁶ Sobre la cuestión de la instrucción de las cómicas hemos ahondado en el apartado precedente.

resulta para nada extraño que también empleasen este tipo de mecanismo en las partes cantadas. En segundo lugar, cuando hace alusión a las múltiples capacidades de las cómicas (representan, cantan, bailan y tocan) matiza que lo hacen con «todo el primor del arte y aún con estudio», es decir, tiene que haber aquí una premeditación, una preparación previa del control de la respiración, de la resonancia, de la expresividad y de la ejecución de los «requiebros livianos», es decir, de los ornamentos. Además, dice que pulirán «la representación conforme a su gusto» y a lo que ellas considerasen que mejor sabían hacer o a lo que más éxito iba a tener entre el público, poniendo de relieve así su independencia a la hora de tomar decisiones estéticas.

Otro aspecto que resalta este autor es precisamente el de «dar mejor gusto al pueblo que las mira y oye», un aspecto que en cierto sentido nos puede recordar a este matiz que añadía Cerone acerca de lo que para él era la voz perfecta, que debía «hinchar los oídos» de aquellos que estaban oyendo. Para este último autor, la voz que podríamos denominar como «ideal», era precisamente la que reunía las condiciones de ser alta, clara, recia y suave: «alta, para que sea suficiente, y bastante en los puntos altos y subidos; clara, para que hinche los oídos; recia, para que no falte calando las voces, más siempre sea llena y justa en su cantidad; y suave para que no martirice los oídos más antes mitigue y adulcisca las orejas de lo oidores [...]. Y si de las dichas cuatro condiciones alguna faltare, con razón no se llamará voz perfecta»⁶⁴⁷.

Lo que queremos resaltar aquí es que, a pesar de que probablemente no se diera esa idílica enseñanza de canto basada en un estudio sistemático de técnica y lenguaje musical dentro de las compañías, esto no quiere decir que este proceso careciese de una reflexión más intelectual. Consideramos que en el momento en el que estas actrices-cantantes podían hacer frente en un mismo título a estilos vocales tan diversos como los recitativos, arias o seguidillas, entre otros, tendrían que tomar conciencia de las muchas y variadas facetas de la interpretación musical que estos presentaban. Otro aspecto por destacar es el relativo a la ejecución de las ornamentaciones y cadencias presentes en las arias. En *El cantor instruido* (1754), Manuel Cavaza afirmaba que estas cadencias podían ser improvisadas por el cantante (lo que él denomina como «hacer algo de fantasía»⁶⁴⁸) o memorizadas, tal y como se dispone a continuación:

⁶⁴⁷ CERONE, P. *El Melopeo y el maestro...*, pp. 325-326.

⁶⁴⁸ CAVAZA, Manuel. *El cantor instruido o Maestro aliviado assi en los difíciles principios de esta nobilísima profesión como en todo lo que un cantor debe saber según el moderno y el último estilo, dispuesto con exemplos prácticos, que lo declaran para mayor inteligencia del que estudia*, 1754 (conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [signatura BH MSS/597]), p. 50.

Si no tienes caudal en la fantasía para hacerlas de repente y con todo eso quisieses hacer alguna, procura [...] disponerte algunas según lo que aquí ves y tenerlas en la memoria para usarlas a sus tiempos, y de cuando en cuando ir las renovando, para que no canses a quien con frecuencia te oiga⁶⁴⁹.

Estas actrices-cantantes muy probablemente tenían la independencia y la capacidad musical para poder improvisar o decidir *a priori* qué ejecutar en estos pasajes. En cambio, queremos recoger aquí la posibilidad de que todos estos ornamentos y cadencias fuesen también previamente sugeridos por los músicos de compañía. De ello daba cuenta, aunque en un contexto artístico completamente diferente, Benedetto Marcello en su panfleto crítico *Il teatro alla moda* (1720), cuando apuntaba que «i passi, le variazioni, le belle maniere, ecc., se gli farà scrivere da maestro»⁶⁵⁰, un aspecto que quizás también se produjo con nuestras cantatrices en relación con los músicos de la compañía, que ya hemos visto que ejercían como verdaderos maestros de estas.

Por otra parte, este «para que no canses a con quien frecuencia te oiga» que apuntaba Cavaza, nos sirve para relacionarlo precisamente con otro aspecto que queremos resaltar aquí y que tiene mucho que ver con esta citada «independencia estética» de las intérpretes: la creación y existencia de un repertorio propio de canciones que insertaban en diferentes momentos y títulos para su lucimiento. Tal y como veremos en diferentes apartados de este trabajo, mantenemos firmemente la idea de que las cantantes de este periodo debían contar con lo que podríamos denominar como «arias de baúl» en su repertorio, es decir, piezas del gusto de la intérprete –independientemente de si fueran arias o no– que servían para su lucimiento, ya fuera vocal o interpretativo, o para la interpretación de un mismo título durante muchos días seguidos ante un mismo público. Esta libertad a la hora de elegir qué cantar la podemos comprobar en algunas obras de Francisco de Castro como en el entremés *El figurón* (1702) donde una acotación indica que el personaje de La gallega «vuélvese a fregar y canta lo que quisiere»⁶⁵¹; o en *Los niños de la Inclusa* (1702), donde se produce el siguiente momento que recogemos a continuación:

AMA	Ahora canta tú, hija mía.
	<i>Canta lo que quisiere.</i>
2.ª MUJER	Allá voy con otra arieta ⁶⁵² .

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ MARCELLO, Benedetto. *Il teatro alla moda*. Milán, Ricordi, 1883, p. 31.

⁶⁵¹ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, R. *El teatro breve de Francisco de Castro...*, p. 697.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 1139.

Es decir, parece evidente que contaban con un repertorio que las respaldaba y que probablemente funcionaba con el público. Por último, respecto al aprendizaje que se producía en las compañías –o ligado al funcionamiento de ellas– no queremos olvidarnos de que en muchas ocasiones podían ser los propios compositores de las obras representadas los que ejercieran como «maestros» internos, dando pautas y consejos sobre la interpretación de las partes musicales. Por ejemplo, en el año 1720 se le pagaron a José de San Juan 5500 reales, entre otras cosas, por su «asistencia a los ensayos particulares, al general y demás días que se representó»⁶⁵³ *Angélica y Medoro*. Por otra parte, Literes también recibiría en 1707 un pago por la misma actividad respecto al estreno de la zarzuela *Todo lo vence el amor*⁶⁵⁴. Además, tal y como se expone en diferentes momentos de este trabajo, mantenemos la idea de que compositores como José de Nebra o Francesco Corradini escribieron algunos de los personajes de sus zarzuelas pensando en las cualidades vocales e interpretativas de actrices-cantantes en concreto, por lo que no resultaría para nada extraño que asistiesen a los ensayos previos de estas obras en calidad de mentores.

Ya para finalizar, si pensamos en casos como el de Manuela de Labaña (Mercurio en *Destinos vencen finezas* y Dido en *Dido y Eneas*, entre muchos otros personajes cantados)⁶⁵⁵ y sus hijas Francisca y María Antonia de Castro, podemos suponer que se realizó también una transmisión directa en el arte del canto de madre a hijas. Una transmisión que incluso se pudo dar entre algunas parejas de hermanas como esta y la de Juana y Rita de Orozco, donde había una pequeña diferencia de edad entre ellas, suficiente para transferir los conocimientos y experiencia de una a otra. Estos dos casos son sin duda el ejemplo más perfecto de la enseñanza de canto en el contexto familiar. Si bien es cierto que existieron casos de transmisión de una especialidad interpretativa de un género a otro (véase Antonio de Escamilla, que traspasó su legado de gracioso a su hija Manuela y a su nieta Teresa de Robles), el ejemplo de Labaña y las Castro representa para nosotros la transmisión de un oficio, el de cantante-actriz, de una generación de mujeres a otra, una enseñanza que probablemente se inició y perpetuó fuera de las fronteras de la compañía y que, en definitiva, explica parte del éxito que tuvieron estas dos hermanas en la escena teatral madrileña.

⁶⁵³ LÓPEZ ALEMANY, I. y VAREY, J. E. *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724...*, p. 186.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁵⁵ El perfil de esta actriz-cantante está recogido en los apéndices finales de este trabajo.

3.3. DE LA EDUCACIÓN AUDITIVA A LA EDUCACIÓN TEÓRICA

La oreja es el freno, y es la rienda con que se han de guiar y domar los ímpetus y furias de la voz⁶⁵⁶.

Pedro Cerone, en su renombrada obra *El melopeo y el maestro* (1613), defendía de esta manera la importancia de que los cantores tuvieran buen oído, pues será el principal medio a través del cual se pueda guiar y cultivar su voz. Como ya hemos visto en los subapartados precedentes, la transmisión oral, el «aprender de oído», eran, desde nuestro punto de vista, dos de las formas de aprendizaje fundamentales de nuestras actrices-cantantes. Sin duda, la educación auditiva fue esencial para el desarrollo de su percepción sonora, vocal, corporal e instrumental; pero, llegados a este punto, nos gustaría acercarnos a la educación más teórica, es decir, a las indicaciones sobre técnica vocal y teatral contenida en los tratados contemporáneos.

Sin duda, resulta muy complejo precisar hasta qué punto las cómicas objeto de nuestro estudio pudieron acceder a estas obras. Por ejemplo, sabemos que, respecto al siglo precedente, la religiosa y escritora Juana Inés de la Cruz custodió un ejemplar de *El melopeo y el maestro*, que estudió minuciosamente y que tomó como referencia en muchos de sus escritos⁶⁵⁷. Por lo tanto, es posible que dramaturgos del Setecientos, que hubiesen estudiado gramática o latín, también hubiesen accedido a este tipo de tratados. En cambio, esto no son más que conjeturas. Por ello, nuestro objetivo a lo largo de estas páginas es el de realizar un acercamiento a lo que los teóricos escribían respecto al canto, a la dicción del texto, y acerca de otros parámetros teatrales, pues consideramos que enriquecerá y nos acercará a la forma de entender el teatro musical de la época.

Antes de comenzar este repaso sobre cuestiones de técnica vocal y teatral, nos gustaría recoger aquí una reflexión contenida en *El melopeo y el maestro* de Cerone, que, si bien fue escrita a comienzos del siglo XVII, creemos que se puede adaptar perfectamente a la primera mitad de la centuria que nos ocupa. En el capítulo 53 de su tratado, este sacerdote se plantea una polémica que acarreó mucha controversia en la época: por qué había más cantantes y músicos en Italia que en España. Desde el punto de vista de este autor, la respuesta no estaba

⁶⁵⁶ CERONE, P. *El Melopeo y el maestro...*, p. 70.

⁶⁵⁷ Para ampliar esta información puede consultarse el siguiente artículo: FERNÁNDEZ CALVO, Diana y MOSCA, Julián. «Pietro Cerone: el melopeo y maestro 'Tractado de la música theorica y práctica', libro 22. Los enigmas musicales», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, 24 (2010), pp. 319-371.

en que hubiese más o menos talento, sino en la ausencia de academias y maestros, «faltándoles las comodidades para ejercitarse y perfeccionarse»⁶⁵⁸.

Si bien es cierto que la presencia de maestros creemos que sí fue una realidad en la primera mitad del Setecientos en España, tal y como hemos apuntado al comienzo de este capítulo, no hemos encontrado documentación relativa a escuelas oficiales en la época, aunque no descartamos que hubieran existido de carácter privado. Sin embargo, este panorama académico cambiará a medida que avance la centuria. Los reformadores ilustrados del momento verán el teatro como un instrumento capaz de educar y transmitir valores al público. Por ello, y sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, se abogará por reeducar a los intérpretes, enseñándoles «a leer y a escribir, baile y declamación, esgrima, música, canto, historia y geografía»⁶⁵⁹, pues en definitiva eran los agentes que transmitían los mensajes contenidos en las obras. Unos planes de reforma que tendrán como resultado la creación a mediados del Setecientos de escuelas de interpretación, como la Pablo de Olavide en Sevilla (1768), o las clases impartidas por el maestro francés Pierre Louis Reynaud en los Reales Sitios a partir de 1771.

En cambio, a falta de estos centros oficiales de enseñanza en el periodo que nos ocupa, nos acercaremos a continuación brevemente a la información que sobre el canto y la interpretación nos brindan los tratados de la época. Recordemos, tal y como expresa Pier Francesco Tosi en su tratado *Opinioni dei cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723) que, mientras que los poetas y compositores de música pueden enmendar sus obras antes de exponerlas al público, los cantantes no tienen esta opción, por lo que consideramos sumamente necesario aquí tratar algunos de los trucos, consejos o buenas prácticas que los teóricos del momento les brindaban o consideraban necesarias⁶⁶⁰.

El primero que queremos traer a colación, por su contemporaneidad, es *Escuela música* (1723-1724) de Fray Pablo Nassarre. A pesar de que este tratado está enfocado a un contexto de interpretación completamente diferente al aquí tratado, creemos que muchas de las indicaciones recogidas por el teórico aragonés pueden ser aplicadas en el ámbito teatral. La primera de ellas es la relativa a atribuir al cantor (en nuestro caso, a las actrices-cantantes) la

⁶⁵⁸ CERONE, P. *El Melopeo y el maestro...*, p. 151.

⁶⁵⁹ Citado en ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *El actor borbónico...*, p. 326.

⁶⁶⁰ TOSI, Pier Francesco. *Opinioni dei cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723, p. 3.

responsabilidad de ajustar la acentuación de las palabras cada vez que se repita una misma melodía, pero con diferente texto:

Esto mismo se practica cuando se canta en lengua vulgar; porque ordinariamente todas las coplas de un villancico se cantan por una misma música, la que el compositor ajusta con la primera copla, y las demás quedan a la discreción del diestro cantor, ajustándolas a la música de la primera, acomodando los acentos, según he dicho arriba. A más de lo dicho, en otros muchos cánticos, cuando dos o tres versos vienen juntos de un mismo metro, acostumbran los compositores no poner música más que para uno, y por aquélla se cantan todos, y debe estar el cantor advertido para acomodarlos como dejo dicho⁶⁶¹.

Esta indicación, en absoluto baladí, puede ser aplicada a todas las formas estróficas (como las seguidillas o las coplas) que nuestras actrices-cantantes debían interpretar en el escenario. Que la letra de estas piezas llegase al público, dependía única y exclusivamente de una óptima pronunciación, de un buen entendimiento del texto y de la correcta adecuación de este a la música. De hecho, este es uno de los muchos aspectos que el público solía recriminarles a las cómicas. Muestra de ello, podemos apreciarlo en un comentario que Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, Marqués de la Villa de San Andrés, hizo en la década de 1740: «las comediantes son viejas y feas y no saben su oficio. Quiebran los versos, afectan demasiado, faltan mil veces»⁶⁶².

Respecto a este «afectar demasiado» y a la interpretación de los números musicales, Cerone establecía que tanto la voz como el gesto del cantante debían adecuarse al mensaje y al texto contenido en la obra. Por lo tanto, si «el canto fuera triste, trabaje el cantor con el *bel modo* de mostrar tristeza en su cara: y si fuera alegre, esté él también cuanto más pudiere con alegre rostro»⁶⁶³. Estos mecanismos potenciarían, como es evidente, la expresión de las emociones contenidas en la pieza. Para ello, este autor sugería el uso de un espejo, pues era una de las maneras mediante las cuales el alumno de canto podría corregirse a sí mismo tanto la postura, como el gesto, entre otros aspectos⁶⁶⁴. En cambio, reiterando nuestra idea de «compañía como escuela», podemos suponer que entre los propios cómicos se ayudaban y corregían con la finalidad de potenciar la transmisión de lo que se estaba cantando.

⁶⁶¹ NASSARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Edición facsímil con estudio preliminar de Lothar Siemens. Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 1980, pp. 279-280.

⁶⁶² Esta cita pertenece a la *Carta del Marqués de la Villa de San Andrés y Vizconde de Buen-Passo respondiendo a un amigo suyo lo que siente de la Corte de Madrid*, Madrid, s.n., 1745. Recogido en ARIAS DE COSSIO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 28.

⁶⁶³ CERONE, P. *El Melopeo y el maestro...*, p. 69.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, pp.72-73.

Volviendo a *Escuela música*, otro de los aspectos que resalta este teórico zaragozano es el incorrecto uso que muchos cantores con «voz natural delgada» hacen de su instrumento, cuando la fuerzan para fingir una mayor sonoridad. Este aspecto pudo quizás ser también común en el ámbito del teatro musical, y el motivo por el que muchas actrices tuvieron que dejar de cantar y dedicarse solo a la actuación cuando todavía eran muy jóvenes⁶⁶⁵.

Otro tratado al que queremos hacer referencia aquí es *El cantor instruido* (1754) del oboísta de la Real Capilla Manuel Cavaza. Una obra de carácter práctico-didáctico que, tal y como su propio autor indica, estaba dirigida a aquellas personas que quisieran aprender a cantar, y no tanto a los maestros en este arte, aunque también podrían recurrir a ella con la finalidad de resolver ciertas dudas⁶⁶⁶. De hecho, en el propio prólogo de la obra declara que su objetivo es el de «descubrir con facilidad todo cuanto comprendo necesita un cantante. Si en esta ciencia eres maestro, contigo no hablo, pero te la presento para tu alivio en la declaración de los difíciles principios que seguimos los españoles en esta nobilísima profesión»⁶⁶⁷.

Uno de los aspectos más interesantes para nosotros de esta obra es que su autor, de clara formación italiana, explica por primera vez en un tratado español el concepto de «*cadenza*» o «*fermata*»⁶⁶⁸, dando las siguientes recomendaciones al intérprete, tanto teóricas como prácticas, sobre cómo abordar las cadencias de forma correcta:

Hacer algo de fantasía⁶⁶⁹ y después un trinado en la figura penúltima para quedar firme después con la última con que das fin; esta fantasía la podrás comenzar siempre que venga al caso, con una de las dos puestas de voz que te he enseñado, pero si no tienes caudal en la fantasía, haz una puesta de voz que más te agrade en la figura o signo que has de acabar, o en su quinta arriba o cuarta abajo y después su buen trinado, con lo que has cumplido el trinado, cuidando que siempre ha de ser en la voz un puesto más alta de la que acabas⁶⁷⁰.

⁶⁶⁵ NASSARRE, P. *Escuela música...*, p. 70.

⁶⁶⁶ Para ampliar la información acerca de este extraordinario tratado, así como del contexto artístico en el que fue redactado, véase: RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. «*El cantor instruido* de Manuel Cavaza. Un manuscrito musical inédito en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense», *Revista de Musicología*, 25/1 (2002), pp. 189-223.

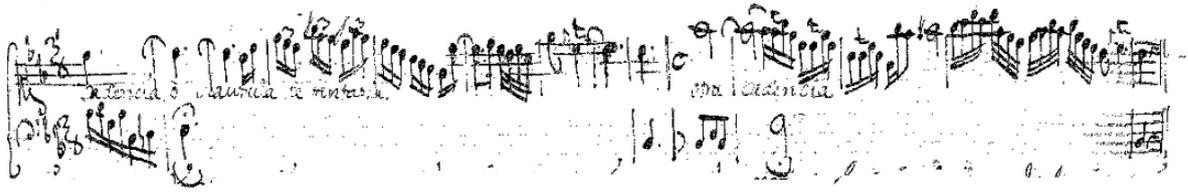
⁶⁶⁷ CAVAZA, M. *El cantor instruido o Maestro aliviado...*, p. 3.

⁶⁶⁸ «Cláusula» en España.

⁶⁶⁹ Con este concepto alude a la improvisación. De hecho, después de estas palabras aconsejará ciertos mecanismos para abordar estas cadencias si el cantante no se siente cómodo improvisando.

⁶⁷⁰ CAVAZA, M. *El cantor instruido o Maestro aliviado...*, p. 50 (2.ª parte).

Ejemplo musical 1: Ejemplos de cadencia recogidos en el tratado *El cantor instruido* (1754) de Manuel Cavaza⁶⁷¹.

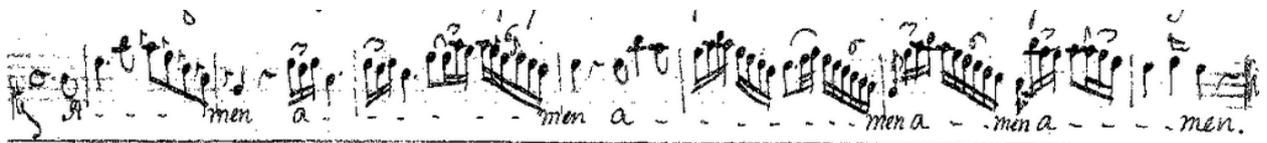


Después de estos ejemplos, da al intérprete varios consejos sobre cómo cantar con más voces, es decir, en nuestro caso, pautas para afrontar los dúos y tríos dispuestos principalmente en las óperas y zarzuelas. Para este oboísta, el aspecto fundamental es la unión entre las voces y que ninguna sobresalga por encima de las otras, «porque de sobresalir obscurece a las demás»⁶⁷² y si se oye a ella sola puede «escalabrar» al oyente. Además, matiza que, si la composición es a dúo, «procura unírte con la otra voz, que parezca, que de una boca salen las dos voces, como si fuera un órgano, u otro instrumento, que las pueda producir»⁶⁷³.

Por otra parte, aconseja diferentes técnicas para abordar y practicar las vocalizaciones. Para ello, recomienda al cantante que emplee palabras disílabas o trisílabas, como «amén» y que ejecute este ejercicio de la siguiente manera, dando posteriormente el ejemplo práctico que también recogemos a continuación:

Tomando la primera vocal, que es *a*, y con ella cantas hasta encontrar alguna pausa, aunque sea breve, y allí concluyes la dicción de lo que falta que es *men*, y vuelves a hacer lo mismo en lo siguiente de tu solfeo; y así se va entonando la voz, pronunciando la lengua, y distinguiendo las notas la garganta, con lo que esta se aplica a los pasajes de garganta, o gorjeos; pero en esto has de llevar cuidado de no dar un vicio pésimo⁶⁷⁴,

Ejemplo musical 2: Ejemplo de vocalización recogido en el tratado *El cantor instruido* (1754) de Manuel Cavaza⁶⁷⁵.



⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² *Ibid.*, p. 55 (2.^a parte).

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 59 (2.^a parte).

⁶⁷⁵ *Ibid.*

Por último, y aunque ligeramente alejado del periodo que aquí nos ocupa, nos gustaría exponer algunas pinceladas sobre técnica vocal e interpretativa recogidas en el breve tratado *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* (1771) de Fernando Fernandiere. En el segundo apartado de esta obra, ya expresamente dedicado al cantante, este autor expone lo que podríamos denominar como «una metodología progresiva de enseñanza», que parte desde los conceptos más «básicos» para llegar a ideas que requieren un mayor nivel y/o grado de especialización.

Entre las creencias de este tratadista, que, en cierto sentido choca con la realidad escénica de la época aquí estudiada, está la de que todo cantor debe saber solfeo, incluso con un mayor grado de perfeccionamiento que los músicos, y para lograr este fin, el maestro del cantante deberá ponerle «lecciones de todas las clases, de todos aires, y tiempos, de todos tonos, hasta que esté diestro en los nombres de los puntos»⁶⁷⁶. Una vez adquirida esta habilidad, es cuando realmente el intérprete podrá comenzar a cantar la letra:

En estando ya un mediano solfista, se pondrá a cantar la letra; y para esto será conveniente, que, acabado el solfeo, empiece por la primera lección, cantándola con la letra A, luego con la E, y también con la O, expresándola en cada punto, menos en los ligados, procurando sujetar, y abrir la boca a correspondencia de las tres letras vocales, que las otras Y, V, son imperfectas para la ejecución. Con esto lograrás el dar gusto a los oyentes, que tanto se quejan de no entender la letra, (y con razón) y creo dicen por soflama, que es moda no entenderse⁶⁷⁷.

Es decir, tenemos de nuevo a un tratadista que insiste en la buena pronunciación y dicción del texto, pues era la única manera de que el público pudiese comprender lo que los cantantes estaban diciendo. Por último, otro de los aspectos a los que hace referencia, y que parece reiterarse a lo largo de estos tratados, es el de no exagerar respecto a la emoción de lo que se está interpretando, pues causaría precisamente el efecto contrario al deseado:

Procurar saber sacar voz con claridad, suavidad, y sin fuerza de pecho, cantando con mucho afecto, pero con ninguna afectación, sino con magnanimidad, o espíritu, y el semblante risueño, no como algunos, que, para cantar blando, parece que lloran⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ FERNANDIERE, Fernando. *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*, Málaga, Imprenta de la Santa Iglesia, 1771, p. 31.

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 33.

Por último, cabe destacar aquí, que si bien los tratados de los castrados italianos Pier Francesco Tosi⁶⁷⁹ y Giovanni Battista Mancini⁶⁸⁰ dan indicaciones al intérprete sobre cómo pasar del registro de pecho a la voz de falsete de forma adecuada, hemos decidido no recogerlas aquí ya que consideramos que no tuvo en el teatro musical del momento demasiado protagonismo, puesto que las tesituras de nuestras actrices-cantantes se mantienen siempre dentro de los límites de la octava y la décima.

⁶⁷⁹ TOSI, P. F. *Opinioni dei cantori antichi, e moderni...*

⁶⁸⁰ MANCINI, Giovanni Battista, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Viena, «nella stamperia di Ghelen», 1774.

Parte II

LAS ACTRICES-CANTANTES

CAPÍTULO 4. El repertorio de teatro musical de las actrices-cantantes

A lo largo de este trabajo hacemos referencia a un amplio número de obras cuya música no se ha conservado o al menos no se ha localizado. El estudio del vasto y rico panorama teatral de la primera mitad del siglo XVIII es agri dulce para el musicólogo, pues se conservan libretos y recibos de composición con menciones asociadas en muchos casos a un componente musical que existió, pero que desgraciadamente no nos ha llegado. A pesar de este hándicap, consideramos que la ausencia de un estudio de la música interpretada por las actrices-cantantes dejaría incompleta nuestra visión profesional acerca de ellas. Por ello, hemos seleccionado y agrupado aquí, dentro de los títulos cuya música sí se conserva, todas aquellas obras en las que tenemos constancia que actuaron las siete intérpretes protagonistas de este trabajo.

Si bien es cierto que estas siete obras que presentaremos y analizaremos a continuación no son las únicas cuya música se conserva de este periodo, son las pocas en las cuales hemos podido verificar la participación de nuestras cómicas. Por poner un ejemplo práctico, nuestra hipótesis es que Rosa Rodríguez interpretó el papel de Delfa, la villana graciosa de la zarzuela *Viento es la dicha de amor* (1743), con música de José de Nebra y texto de Zamora adaptado por el cantante Manuel Guerrero⁶⁸¹. En cambio, aunque se conserva tanto el texto teatral como musical de esta obra, no la recogemos en este capítulo porque no hemos encontrado evidencias hasta la fecha –más allá de nuestras propias hipótesis– que demuestren que fue la Gallega la actriz-cantante que ejecutó a este personaje cómico.

Así, como ya hemos resaltado en los apartados introductorios de esta investigación, nuestro objetivo en este capítulo es el de establecer unas bases en las que se fundamenten los análisis que ofreceremos en los capítulos 5, 6, 7 y 8 de este trabajo, concretamente en los epígrafes que hemos titulado como «Estudio musical de papeles interpretados...». Nuestro deseo aquí es el de tratar aspectos literarios, musicales y productivos relativos al estreno de

⁶⁸¹ Cabe destacar aquí la transcripción y edición crítica realizada por Leza en el año 2009. Véase NEBRA, J. *Viento es la dicha de amor...*

estas siete obras, con la finalidad de plantear una visión global que pueda resultar de utilidad en el análisis incluido en los capítulos relativos a las actrices-cantantes. Por otra parte, consideramos que el amplio arco cronológico tratado en este apartado, que va desde el año 1698 (momento en el que se estrenó *Destino vencen finezas*) hasta 1747 (cuando tiene lugar la primera función de *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia*), nos ayuda a comprender tanto la evolución del oficio de actriz-cantante a lo largo de las décadas, como las tendencias y tipos de personajes que estas cómicas fueron interpretando.

4.1. INTRODUCCIÓN A LAS OBRAS ANALIZADAS EN ESTE ESTUDIO: ASPECTOS LITERARIOS, MUSICALES, PRODUCTIVOS Y ESCÉNICOS

Los escenarios madrileños, tanto los privados como los públicos, se caracterizaban por la multiplicidad de géneros que cada día ocupaban los palcos y llenaban los asientos, balcones y demás espacios destinados para el público. En cierto sentido, las obras aquí expuestas son una representación –a pequeña escala– de lo que estaba ocurriendo en todos estos contextos, ya que tres de las obras aquí analizadas fueron estrenadas en el ámbito cortesano, tanto de Madrid como de Lisboa; la cuarta, para un círculo privado muy específico; y, las dos restantes, para los teatros públicos de la capital. Así, cada uno de los títulos aquí tratados será abordado de una manera muy específica de acuerdo con las características, personajes y peculiaridades que presente.

Los libretos aquí analizados son presentados a continuación a través de un orden cronológico, tomando como referencia solo la fecha de su estreno –con la única excepción de *Acis y Galatea*, que representa un caso más especial– y no de las reposiciones posteriores. Esta disposición cronológica de estas siete obras nos permite, al mismo tiempo, trazar un recorrido de los contactos y asimilaciones existentes entre los diferentes géneros; así como comprobar si se tendían a repetir ciertos patrones en la elección de qué actriz-cantante representaba a cada tipología de personaje, tal y como se evidencia tanto en las dos primeras obras expuestas, como en las tres últimas zarzuelas de Nebra.

Este estudio, se inicia por lo tanto con la comedia mitológica *Destinos vencen finezas*, con texto de Lorenzo de las Llamosas y música de Juan de Navas. Esta obra, representada el 6 de noviembre de 1698 en Palacio con motivo del aniversario de Carlos II, contó en su estreno con las mejores cómicas del período entre siglos, pertenecientes tanto a la compañía de Vallejo, como a la de Cárdenas. La conocida historia de Dido y Eneas es tratada a través de la fusión

entre texto recitado y cantado (con casi un total de 50 números musicales) en una obra de grandes dimensiones reflejo del importante acontecimiento que se estaba festejando.

La segunda de las obras analizadas es la zarzuela *Júpiter y Yoo, Los cielos premian desdenes*, con texto de Marcos de Lanuza y música atribuida a Sebastián Durón y estrenada el domingo de carnaval de 1699, es decir, tan solo unos meses después que el título anterior. A pesar de presentar unas dimensiones y un número de números cantados menor que *Destinos vencen finezas*, podemos establecer una relación entre ambas respecto a las actrices-cantantes que fueron seleccionadas para interpretar a cada personaje. Un hecho que nos hace suponer que estas «combinaciones artísticas» contaron con el beneplácito del rey Carlos II, que costeó y encargó esta última obra.

El tercer título presentado es la también zarzuela *Acis y Galatea*, con música de Antonio de Literes y libreto de José de Cañizares. Tal y como hemos adelantado, a pesar de que su estreno se produjo en el año 1708, con motivo de la celebración del vigesimoquinto aniversario de Felipe V, la representación a la que atendemos aquí es la de 1710, pues es la única en la que hemos podido conocer qué artistas intervinieron en su desarrollo. Por otra parte, con esta obra podemos acudir a este proceso de adaptación de una producción pensada para el ámbito cortesano al corral de comedias público.

El cuarto título analizado corresponde a la ópera *Amor aumenta el valor*, con libreto de José de Cañizares y música de Giacomo Facco, Filippo Falconi y José de Nebra. El estudio de esta obra representa una excepción en este trabajo, puesto que es la única que se representó fuera de Madrid, concretamente en el Palácio dos Condes de Redondo de Lisboa (Portugal). En cambio, tal y como trataremos a continuación, esta producción sí que fue ideada desde el ámbito nacional, ya que se concibió como un regalo del V marqués de los Balbases, diplomático italiano al servicio de la Corona de España, a Fernando de Borbón y María Bárbara de Braganza. Recoger su estudio aquí nos sirve, entre muchos otros aspectos, para comprobar la versatilidad de una de las actrices-cantantes tratadas en esta investigación que, acostumbrada a ejecutar papeles de graciosos, pasa ahora a representar un personaje serio protagonista masculino.

La quinta obra analizada es la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* (1744), con música de José de Nebra y libreto de José de Cañizares. Según Fadel Rodríguez, este dramaturgo, que «estuvo por mucho tiempo olvidado, siendo considerado en cambio como uno

de los poetas que mantuvo viva la tradición del Siglo de Oro»⁶⁸², fue capaz de demostrar cómo una obra de asunto mitológico puede integrar los ideales dramático-musicales en boga en el momento.

La sexta obra analizada es también la zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744), con libreto de González Martínez y música de José de Nebra. El estreno de esta obra se produjo en una representación privada organizada en el Coliseo del Duque de Medinaceli por la compañía de José de Parra. Probablemente la correspondencia entre actores y tipología de personajes fuese del gusto del público pues, tal y como veremos, volverá a repetirse casi de una forma exacta –al menos con relación a los personajes protagónicos y graciosos– en las zarzuelas siguientes del compositor aragonés. Un hecho que nos hace suponer, además de que estas combinaciones funcionaban, que este músico y el libretista crearon sus personajes pensando específicamente en las actrices-cantantes que iban a interpretarlos.

Por último, el séptimo título analizado es *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia*, con libreto de Nicolás González Martínez y música de Nebra. De nuevo, la compañía de Parra vuelve a llevar a escena el 15 de enero de 1747 una zarzuela de esta combinación de autores eligiendo esta vez el mito de Ifigenia, ampliamente conocido en el siglo XVIII.

A continuación, recogemos una tabla ilustrativa en la que se dispone la relación de actrices-cantantes que actuaron en cada obra, así como, si es el caso, los personajes interpretados por cada una de ellas. Con la finalidad de aligerar la información brindada y hacer más intuitiva esta tabla, hemos abreviado algunos de los títulos de las obras citadas anteriormente, de tal modo que la zarzuela *Júpiter y Yoo, Los cielos premian desdenes* viene denominada como «*Júpiter y Yoo*», la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* como «*Vendado es amor*», y así sucesivamente.

Tabla 16: Relación de las siete obras analizadas en este estudio y de las actrices-cantantes que actuaron en cada una de ellas.

<i>Intérprete</i>	<i>Destinos vencen finezas</i>	<i>Júpiter y Yoo</i>	<i>Acis y Galatea</i>	<i>Amor aumenta el valor</i>	<i>Vendado es amor</i>	<i>Donde hay violencia</i>	<i>Ifigenia en Tracia</i>
Teresa de Robles	Venus	Júpiter	Galatea				
Paula de Olmedo			Tisbe				

⁶⁸² FADEL RODRÍGUEZ, I. L. *Música e poética...*, p. 161.

Rosa Rodríguez				Horacio	Brújula	Laureta	Cofieta
M. ^a Antonia de Castro					Eumene	Lucrecia	Ifigenia
Catalina Pacheco					Venus	Colatino	

Como se puede comprobar, en este listado faltan tanto Juana de Orozco como Francisca de Castro, puesto que no actuaron en ninguna de las siete obras estudiadas en este capítulo. En cambio, con la finalidad de acercarnos –dentro de lo que las fuentes nos lo permiten– a lo que cantaron estas dos cómicas disponemos en sus respectivos apartados dos breves análisis de la música cantada de dos personajes a los que dieron vida. En primer lugar, del personaje de Darnis, interpretado por Juana de Orozco en el drama musical al estilo italiano *Decio y Eraclea* (1708); y, en segundo, de Teseo, ejecutado por Francisca de Castro en la ópera *La hazaña mayor de Alcides* (1723).

Como se verá en el capítulo dedicado a la autora Juana de Orozco, Darnis es un personaje con muy pocas intervenciones cantadas, correspondiente a una actriz que estaba comenzando todavía su trayectoria, por lo que consideramos que su estudio tiene más sentido incorporarlo dentro del apartado concreto de esta actriz-cantante. Por otra parte, lo mismo ocurre con el personaje de Teseo de *La hazaña mayor de Alcides* (1723). Un título del que, desgraciadamente, solo se conserva la música de tres arias, dos de las cuales fueron cantadas por Francisca de Castro, analizadas en este estudio, y, la tercera, por Petronila Jibaja, una actriz no estudiada en el presente trabajo.

Por último, queremos justificar brevemente por qué estudiamos aquí a Paula de Olmedo y no a otras intérpretes de las que tenemos más partituras, como podría ser el caso de Gertrudis Verdugo, que interpretó a Tulia en *Donde hay violencia, no hay culpa*, o a Anquises en *Vendado es amor, no es ciego*. La respuesta es porque consideramos que el estudio de un perfil de sobresaliente, distinto, y no de otra gran protagonista, enriquece nuestra mirada y entendimiento de este colectivo.

A continuación, abordamos por lo tanto los contextos de representación, argumentos, listados de representantes, así como las estructuras teatrales y musicales de las siete obras analizadas en este estudio.

4.2. DESTINOS VENCEN FINEZAS DE LORENZO DE LAS LLAMOSAS Y JUAN DE NAVAS

Título: *Destinos vencen finezas*
Género: Comedia mitológica
Fecha y lugar de estreno: 6 de noviembre de 1698 en Palacio
Libretista: Lorenzo de las Llamosas
Compositor: Juan de Navas
Compañía: Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas
Articulación: 3 jornadas

El 6 de noviembre de 1698 se representa en Palacio, con motivo del aniversario del rey Carlos II, la comedia mitológica en tres jornadas *Destinos vencen finezas*, escrita por el dramaturgo peruano Lorenzo de las Llamosas y puesta en música por el compositor español Juan de Navas, «dulcísimo Orfeo de este siglo»⁶⁸³. Las dos compañías encargadas de su ejecución, la de Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas, expresaban en la loa inicial a través del personaje de la Lealtad, el objeto por el cual fue representada esta producción escénica:

LEALTAD	Yo que, Lealtad, rendida en tanto fiel Imperio de nuestro Augusto Carlos, la eterna edad celebro, os convoco festiva, porque deseo dar cuerpo con acciones a los afectos ⁶⁸⁴ .
---------	--

Además del ejemplar impreso, el T/3432, en el que se conserva el texto de la comedia, la loa y el baile –titulado *El Bureo*–; existe un segundo impreso musical, el R/9348, que contiene la música íntegra de las tres jornadas de la obra principal⁶⁸⁵. Por otra parte, en el T/3432 se recoge el reparto de tres de las cinco piezas que compusieron esta fiesta teatral cortesana, permitiéndonos conocer así, en un alto porcentaje, qué cantó y qué representó exactamente cada uno de los intérpretes que en ella actuaron. Para la realización de esta breve presentación de *Destinos vencen finezas*, que servirá como introducción para el análisis desarrollado en el apartado correspondiente a la actriz Teresa de Robles, hemos acudido – además de a los dos ejemplares citados anteriormente– tanto a la información brindada en el

⁶⁸³ CARRERAS, J. J. «‘Conducir a Madrid estos moldes’...», p. 115.

⁶⁸⁴ LLAMOSAS, L. *Destinos vencen finezas...*, f. 1r.

⁶⁸⁵ Desgraciadamente, la música de la loa y del baile no se conserva.

artículo de Carreras⁶⁸⁶, como a la extraordinaria transcripción poético-musical de la comedia realizada por Josa y Lambea⁶⁸⁷.

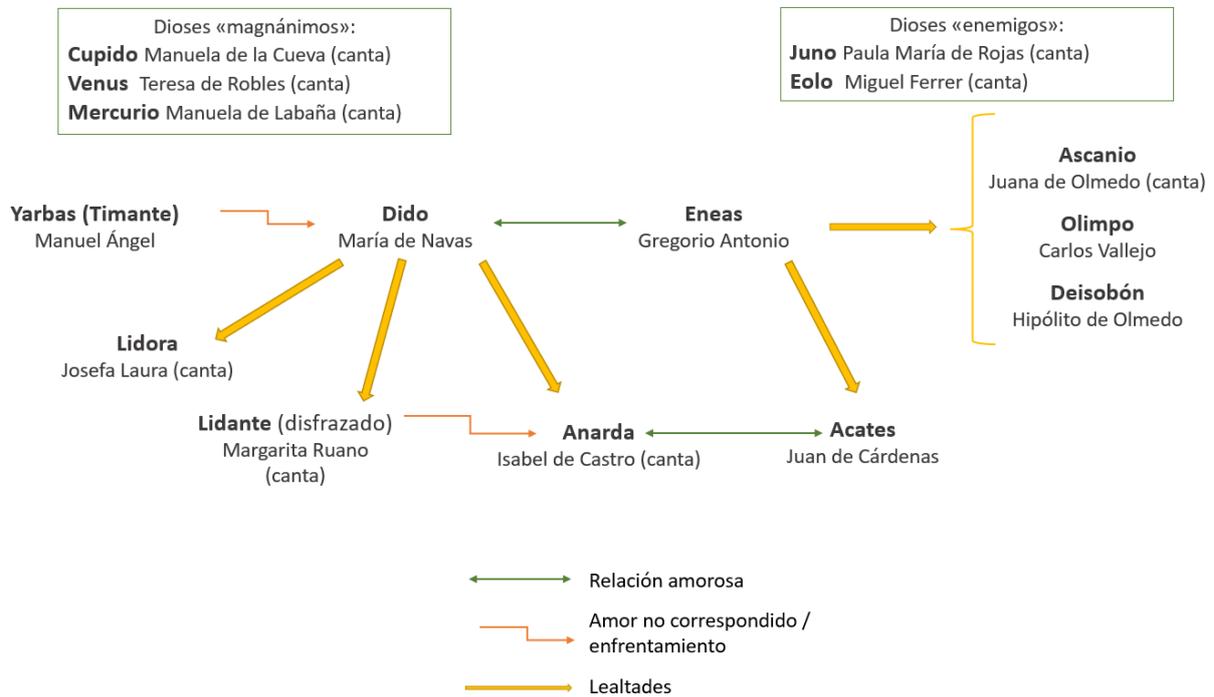
El episodio y tema de los amores de Dido y Eneas fue el argumento escogido para la trama de esta producción musical cortesana. La unión de esta pareja, impulsada por los hechizos⁶⁸⁸ y cantos de los dioses Cupido, Venus y Mercurio, se ve turbada por las acciones de Yarbás (disfrazado de Timante), quien, con la ayuda de la diosa Juno, conquista la mano de Dido y el reino de Cartago tras la huida de Eneas. Sin embargo, esta no es la única historia de amor con un final agridulce de la comedia mitológica. Anarda, la hermana de Dido, enamorada –y correspondida– del compañero fiel de Eneas, Acates, se une finalmente a Lidante cuando conoce la noticia de que su amado también ha partido. Es decir, vemos cómo en ambos casos el deber (el destino) vence al poder del amor (las finezas). Por otra parte, como contrapunto cómico, tenemos en esta obra al personaje de Deisobón, interpretado en su estreno por el renombrado gracioso Hipólito de Olmedo, encargado de aligerar la severidad y el peso de la trama. A continuación, se recoge un esquema de las relaciones internas y tensiones dramáticas de cada uno de los personajes de esta obra:

⁶⁸⁶ CARRERAS, J. J. «‘Conducir a Madrid estos moldes’...», pp. 113-143.

⁶⁸⁷ LLAMOSAS, L. Y NAVAS, J. *Destinos vencen finezas. Transcripción poético-musical...*

⁶⁸⁸ La propia Dido confiesa estos efectos a través de sus palabras: «¡Qué es esto! Qué dulce hechizo / se ha introducido en el pecho, / que lo mismo que cantaban, / parece que iba sintiendo». En LLAMOSAS, L. *Destinos vencen finezas...*, f. 9v.

Ilustración 3: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Destinos vencen finezas* (1698)⁶⁸⁹.



Tal y como se puede apreciar en este esquema, ninguno de los tres personajes protagonistas canta en esta comedia mitológica. Dido, Eneas y Yarbas, interpretados respectivamente por la primera dama María de Navas y por los primeros galanes Gregorio Antonio y Manuel Ángel, ceden el peso de las intervenciones cantadas principalmente a los cuatro dioses de la obra y a la infanta Anarda. Por otra parte, los personajes secundarios de Lidante, Lidora y Ascanio, también desarrollan pequeños fragmentos musicales, tal y como veremos a continuación. Además, cabe destacar que, de este total de ocho personajes cantados, solo uno, el del dios Eolo⁶⁹⁰, fue interpretado por un actor, el músico de la compañía de Cárdenas, Miguel Ferrer. Así, aunque el recurso del disfraz varonil no es uno de los elementos principales que caracterizan el reparto de esta obra, sí fue empleado en los momentos en los que los personajes de género masculino debían cantar, tal y como es el caso por ejemplo de Ascanio.

⁶⁸⁹ Tanto este diagrama, como el resto de los que se disponen en este capítulo, han sido inspirados en los realizados por Leza en el siguiente artículo: LEZA, José Máximo. «Dramaturgia musical en la ópera *Pompeo Magno en Armenia* de Francisco J. García Fajer», *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín López (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 74-75.

⁶⁹⁰ Como se verá más adelante, Eolo no interpreta –de igual modo que Mercurio– ningún número solista, sino que solo participa en números de conjunto.

Los actores que interpretan a estos ocho roles cantados son exactamente los mismos que actúan en la *Loa para la comedia Destinos vencen finezas* que da comienzo a esta fiesta teatral. La única excepción fue el personaje de la Eternidad, interpretado por María de Navas (Dido en la comedia), que no canta ni recita ningún verso, sino que solo se presenta en escena para, tal y como reza la acotación, «llevarse consigo a la Edad»⁶⁹¹. Por ello, en esta pequeña pieza introductoria, además de glorificar y congratular la figura de Carlos II⁶⁹², se presentan todas las ocho voces que posteriormente sonarán en la obra principal, quedando el reparto de la siguiente manera:

Tabla 17: Reparto de la *Loa para la comedia Destinos vencen finezas* (1698) de Lorenzo de las Llamosas.

<i>Personaje</i>	<i>Partes cantadas</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>	<i>Autor compañía</i>
El Cielo	Sí	Paula María de Rojas	3. ^a dama	Juan de Cárdenas
La Tierra	Sí	Margarita Ruano	5. ^a dama	Carlos Vallejo
El Tiempo	Sí	Miguel Ferrer	Músico	Juan de Cárdenas
Lealtad	Sí	Manuela de Labaña	4. ^a dama	Juan de Cárdenas
La Eternidad	No	María de Navas	1. ^a dama	Juan de Cárdenas
Fineza	Sí	Manuela de la Cueva	4. ^a dama	Carlos Vallejo
El Amor	Sí	Teresa de Robles	3. ^a dama	Carlos Vallejo
La Edad	Sí	Isabel de Castro	2. ^a dama	Juan de Cárdenas
Fortuna	Sí	Juana de Olmedo	5. ^a dama	Juan de Cárdenas

Pero volviendo a la obra principal, en *Destinos vencen finezas* podemos comprobar cómo la trama dramática está casi completamente controlada por las decisiones de los dioses, quienes influyen directamente en los sentimientos y en las acciones de los personajes humanos. Estos cinco dioses son, además, con la excepción de la infanta Anarda, los principales protagonistas de las partes cantadas de la obra. En cambio, esto no significa en absoluto que los mortales perteneciesen a otro plano musical diverso respecto a las deidades – de hecho, en la tercera jornada también se comunican a través del recitativo–, sino que la acción de la trama parece estar directamente vinculada solo con el poder del canto de los dioses. A continuación, recogemos las intervenciones cantadas de esta comedia distribuidas por jornadas y por personajes:

Tabla 18: Distribución de las intervenciones cantadas de *Destinos vencen finezas* (1698).

⁶⁹¹ LLAMOSAS, L. *Destinos vencen finezas...*, f. 2v.

⁶⁹² No hemos detectado en esta loa ninguna lectura política con respecto al tema de Dido y Eneas.

<i>Jornada primera</i>	<i>Número</i>	<i>Personaje/s</i>	<i>Íncipit</i>
	1.	Cupido, Venus y Coro	Cuatro «Serene sus furias el viento»
	2.	Cupido, Venus y Mercurio	Coplas «Si Juno ofendida»
	3.	Coro	Estríbillo «Vengan las flores»
	4.	Lidante y Damas	Coplas «Venga aquel jazmín»
	5.	Juno	Estríbillo «¿Dónde he de ir?»
	6.		Coplas «Yo esperé, que un monte»
	7.	Juno y Eolo	Coplas «Pero pues, Eolo ha sido»
	8.		Coplas «Yo quise mis airadas»
	9.		Dúo «¿Dónde he de ir?»
	10.	Coro	Cuatro «Al templo del valle»
	11.		Cuatro «Serénese el viento»
<i>Jornada segunda</i>	12.	Anarda	Estríbillo «La rosa que reina»
	13.		Coplas «Recoge ese llanto»
	14.	Coro	Estríbillo «No más pesares»
	15.	Cupido	Coplas «Para qué tantas penas»
	16.	Cupido, Venus y Mercurio	Estríbillo «Amor, si me aprisionaste»
	17.		Coplas «Mal haya los años»
	18.		Recitativo «Mas por si el destino aleve»
	19.	Juno	Estríbillo «Al arma rencores»
	20.		Coplas «Mientras que Eneas no salga»
	21.		Recitativo «Pero cómo, ay de mi saña»
	22.	Cupido	Coplas «Templa las iras»
	23.		Coplas «Cierto que es raro capricho»
	24.	Venus y Cupido	Dúo «Al aire armonías»
	25.	Coro	Cuatro «Al aire armonías»
<i>Jornada tercera</i>	26.	Anarda	Estríbillo «¡Ay, ciego amor!»
	27.		Coplas «Acentos desdichados»
	28.	Cupido	Coplas «No más llantos amantes»
	29.	Anarda y Lidante	Recitativo «Que sufra y ame»
	30.	Lidante	Coplas «Para no irritarte»
	31.	Venus	Estríbillo «Amor, ¿dónde estás?»
	32.		Coplas «Ven a que sepas»
	33.	Cupido	Estríbillo «Ya hermosa madre mía»
	34.		Coplas «Antes extraño yo»
	35.		Estríbillo «No más madre querida»
	36.		Coplas «Mas si gustas, que todo el mar»
	37.	Venus y Cupido	Dúo «No aspiro a tanto»
	38.	Coro	Cuatro «Quién habrá que de Venus»
	39.	Anarda y Coro	Cuatro «Ven Himeneo, ven numen»
	40.	Anarda	Coplas «Ven y Cupidos felices»
	41.	Coro	Cuatro «Ven Himeneo, ven numen»
	42.	Juno	Coplas «Miente ese acento»
	43.	Coro	Ocho «Hagan la salva»
	44.	Juno	Solo «Ya a vuestras voces»
	45.	Venus, Cupido, Mercurio y Eolo	Solo «Ya venturosos, surcáis dichosos»
	46.	Coro	Cuatro «El tiempo, la esfera»

Como se puede comprobar, en esta comedia se alternan constantemente números a solo, dúos y piezas a tres y cuatro voces, destacando entre ellas la tipología musical de estribillo con varias coplas (villancico), así como los cuatro con función de ritornelo. Sin duda y, aunque la parte musical sea proporcionalmente menor respecto a la parte hablada, sí que consideramos – como ya se ha indicado previamente– que una gran parte de estas piezas tienen la función de movilizar los acontecimientos que suceden a lo largo de la obra, mucho más que los diálogos. Así, por citar unos ejemplos, los tres números (estribillo, coplas y recitativo) interpretados por Cupido, Venus y Mercurio en la segunda jornada, son los encargados de consolidar el amor entre la reina de Cartago y el héroe troyano. Por otra parte, el estribillo «Al arma, rencores», cantado por Juno, sirve para anunciar y justificar los motivos por los cuales debe iniciarse una guerra interna.

Gracias a la tabla recogida anteriormente, podemos observar cómo la interpretación de la música recae exclusivamente en un número muy concentrado y reducido de personajes: en los dioses Cupido, Venus, Mercurio, Juno y Eolo, así como en la infanta Anarda. A excepción de Eolo, que fue interpretado por el músico Miguel Ferrer, el resto de personajes fueron ejecutados por actrices-cantantes que contaban ya con una sólida trayectoria: Manuela de la Cueva e Isabel de Castro llevarían ya desde la década de 1680 alternando las categorías de cuarta y quinta dama; Paula María de Rojas y Manuela de Labaña eran, respectivamente, tercera y quinta dama desde inicios de la década de 1690; y, Teresa de Robles, como veremos, era también tercera desde hacía décadas. Un aspecto para tener en cuenta respecto a esta obra es que tanto el libretista como el compositor parecen añadir estos personajes cantados a la historia de Dido y Eneas. Una estrategia excepcional no solo para no alterar excesivamente el mito, sino también para respetar la estructura interna de las compañías y dejar espacio a célebres actores de recitado como María de Navas o Juan de Cárdenas.

Por otra parte, la instrumentación empleada en la obra *Destinos vencen finezas* estaba compuesta por «tres partes de violines, tres partes de oboes, clarín y timbales»⁶⁹³, además de una viola de amor y una vihuela de arco que acompañan el tono «La rosa que reina el dominio del prado» interpretado por Anarda (Isabel de Castro). Tal y como apunta Carreras, los oboes conformaban además dos coros con una función determinada: uno de carácter bélico, para

⁶⁹³ CARRERAS, J. J. «‘Conducir a Madrid estos moldes’...», p. 124.

acompañar la citada escena de guerra presente en la segunda jornada de la comedia; y otro apoteósico, situado al final de la obra a modo de fanfarria⁶⁹⁴.

Por último, podemos comprobar que los principales papeles cantados fueron confiados a las ya por entonces reputadas terceras damas Paula María de Rojas (Juno) y Teresa de Robles (Venus), a las cuartas Manuela de Labaña (Mercurio) y Manuela de la Cueva (Cupido), y a la segunda de la compañía de Cárdenas, Isabel de Castro (Anarda). Es decir, salvo en este último caso, los principales puestos cantados eran realizados por la tercera, cuarta y, en menor medida, quinta dama de la compañía. A pesar de que en apartados como en el de Teresa de Robles insistimos en la faceta de graciosa de esta actriz, vemos cómo en estas fiestas palaciegas de finales del siglo XVII interpretaban a los roles serios en calidad más de músicas que de graciosas, dejando los papeles cómicos –Deisobón y Lidora– al gracioso y a la sobresaliente de la agrupación. A continuación, se recoge el reparto de *Destinos vencen finezas* atendiendo a la categoría que cada actor y actriz desempeñaba dentro de la compañía, así como si su intervención en escena tenía partes cantadas o no:

Tabla 19: Reparto de la comedia mitológica *Destinos vencen finezas* (1698).

<i>Personaje</i>	<i>Partes cantadas</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>	<i>Autor compañía</i>
Dido	No	María de Navas	1. ^a dama	Juan de Cárdenas
Anarda	Sí	Isabel de Castro	2. ^a dama	Juan de Cárdenas
Juno	Sí	Paula M. ^a Rojas	3. ^a dama	Juan de Cárdenas
Mercurio	Sí	Manuela de Labaña	4. ^a dama	Juan de Cárdenas
Ascanio	Sí	Juana de Olmedo	5. ^a dama	Juan de Cárdenas
Lidora	No	Josefa Laura	Sobresaliente	Juan de Cárdenas
Eneas	No	Gregorio Antonio	1. ^{er} galán	Juan de Cárdenas
Acates	No	Juan de Cárdenas	3. ^{er} galán	Juan de Cárdenas
Lisidas	No	Francisco de Castro	2. ^{do} gracioso	Juan de Cárdenas
Eolo	Sí	Miguel Ferrer	Músico	Juan de Cárdenas
Venus	Sí	Teresa de Robles	3. ^a dama	Carlos Vallejo
Cupido	Sí	Manuela de la Cueva	4. ^a dama	Carlos Vallejo
Lidante	Sí	Margarita Ruano	dama	Carlos Vallejo
Dama	Sí	Josefa de Cisneros	Sobresaliente	Carlos Vallejo
Yarbas	No	Manuel Ángel	1. ^{er} galán	Carlos Vallejo
Olimpo	No	Carlos Vallejo	1. ^{er} barba	Carlos Vallejo
Deisobón	No	Hipólito de Olmedo	1. ^{er} gracioso	Carlos Vallejo

Entre la segunda y la tercera jornada de esta comedia, se representa el baile de *El Bureo*, también escrito por el dramaturgo Lorenzo de las Llamosas. En esta obra, cuya trama se

⁶⁹⁴ *Ibid.*

configura como «una parodia alegórica a la burocracia palatina y sus desengaños»⁶⁹⁵, se dan algunas de las características de este género cómico breve, a pesar de que, tal y como afirma Zugasti, la producción de este dramaturgo «no destaque precisamente por su vena cómica»⁶⁹⁶. En primer lugar, la técnica del desfile de personajes, cuando el personaje de El Respeto hace salir a escena a seis oficios de palacio (panetería, cava, frutería, sausería, confitería y cerería); y, en segundo lugar, y no menos importante, la inversión de género en la relación actor-personaje, donde de los nueve roles masculinos de esta obra, ocho fueron interpretados por mujeres. A continuación, se dispone dicha relación:

Tabla 20: Reparto del baile *El Bureo* (1698) de Lorenzo de las Llamosas.

<i>Personaje</i>	<i>Partes cantadas</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>	<i>Autor compañía</i>
El Cuidado	Sí	Teresa de Robles	3. ^a dama	Carlos Vallejo
El Rigor	Sí	Manuela de la Cueva	4. ^a dama	Carlos Vallejo
El Respeto	No	Damián de Castro	2. ^{do} galán	Juan de Cárdenas
1. ^{er} hombre	Sí	Manuela de Labaña	4. ^a dama	Juan de Cárdenas
2. ^{do} hombre	Sí	Juana de Olmedo	5. ^a dama	Juan de Cárdenas
3. ^{er} hombre	Sí	Margarita Ruano	5. ^a dama	Carlos Vallejo
4. ^o hombre	Sí	Isabel de Castro	2. ^a dama	Juan de Cárdenas
5. ^o hombre	Sí	Ángela de Labaña	¿?	¿?
6. ^o hombre	Sí	Josefa Cisneros	Sobresaliente	Carlos Vallejo

En cambio, la representación de esta fiesta teatral cortesana no solo se limitó a la loa, la comedia mitológica y al baile, sino que también se interpretaron un entremés y un fin de fiesta no recogidos en el manuscrito por no ser de la autoría de Lorenzo de las Llamosas⁶⁹⁷. Las grandes dimensiones, cambios de personajes y, por lo tanto, la complejidad de este tipo de espectáculo arroja luz sobre las destacadas capacidades interpretativas y versatilidad que actrices como Teresa de Robles, Manuela de Labaña, Paula María de Rojas o Manuela de la Cueva, entre otras, tendrían para poder cambiar con relativa facilidad de registro interpretativo. Además, tal y como se apunta en un documento recogido por Shergold y Varey relativo a esta producción, el dramaturgo recibió el encargo de escribir esta obra en octubre de ese mismo año, es decir, solo un mes antes del estreno, hecho que pone de manifiesto la premura –así

⁶⁹⁵ CARRERAS, J. J. «‘Conducir a Madrid estos moldes’...», p. 128.

⁶⁹⁶ ZUGASTI, Miguel. «Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas: *El astrólogo* (sainete) y *El bureo* (baile)». *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, I. Arellano, J. A. Rodríguez Garrido (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra; Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 1999, pp. 399-400.

⁶⁹⁷ «Escribí en tres días la que te presento, pues no me permitió más tiempo el corto que había para ponerla en música, y estudiarla, tuve orden de que, con la loa, entremés, baile y fin de fiesta, durase algo menos de dos horas y media». En CARRERAS, J. J. «‘Conducir a Madrid estos moldes’...», p. 121.

como las buenas aptitudes– con la que las dos compañías debieron ensayar y aprenderse las obras integradas en la fiesta teatral⁶⁹⁸.

Para finalizar y, tal y como se ha expresado anteriormente, en los apartados dedicados a las actriz-cantante Teresa de Robles (Venus en esta comedia mitológica) se dispone un análisis más pormenorizado de las piezas poético-musicales que esta intérprete cantó.

4.3. *JÚPITER Y YOO, LOS CIELOS PREMIAN DESDENES DE MARCOS DE LANUZA Y SEBASTIÁN DURÓN*

Título:	<i>Júpiter y Yoo, Los cielos premian desdenes</i>
Género:	Zarzuela
Fecha y lugar de estreno:	Domingo de carnaval de 1699 en Palacio
Libretista:	Marcos de Lanuza
Compositor:	Sebastián Durón
Compañía:	Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas
Articulación:	2 jornadas

Tan solo unos meses después del estreno de *Destinos vencen finezas* tiene lugar la representación de la producción cortesana en dos jornadas *Júpiter y Yoo, Los cielos premian desdenes* en el domingo de carnaval de 1699. Esta zarzuela, escrita por el dramaturgo Marcos de Lanuza y puesta en música por Sebastián Durón⁶⁹⁹, fue representada por un conjunto de doce actrices y cuatro actores pertenecientes a las dos compañías madrileñas del momento: la de Carlos Vallejo y la de Juan de Cárdenas.

De hecho, es bastante probable que la elección de qué cómicos fueron escogidos para representar a cada personaje se hiciese a partir de los resultados obtenidos tras la representación de *Destinos vencen finezas*, ya que los dos absolutos protagonistas de esta obra, los dioses Júpiter e Ío, fueron interpretados respectivamente por Teresa de Robles y Manuela de Labaña, dos de las actrices con más intervenciones cantadas en la obra citada anteriormente. Además, Paula María de Rojas –la cual podríamos considerar como la protagonista musical de la producción que nos ocupa, ya que es la que ejecuta el mayor número de partes cantadas⁷⁰⁰– interpretará a Juno en ambos títulos, trazando, así como una especie de continuidad entre ambas

⁶⁹⁸ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Representaciones palaciegas: 1603-1699...*, p. 221.

⁶⁹⁹ La autoría de esta obra fue atribuida recientemente a este compositor. Para ampliar estos aspectos véase: ANGULO DÍAZ, R. y PONS SEGUÍ, A. «*Selva encantada de amor...*», pp. 54-64.

⁷⁰⁰ En *Destinos vencen finezas*, este protagonismo parece más homogéneo con el resto de sus compañeras.

historias. Por otra parte, los papeles masculinos completamente hablados también serán ejecutados por la misma combinación de cómicos: Carlos Vallejo, Juan Manuel Ángel y Francisco de Castro.

En cambio, antes de comenzar a ahondar en los aspectos literarios, musicales y escénicos de esta zarzuela, debemos resaltar que, casi del mismo modo que la obra presentada anteriormente, de este título se conservan tanto dos ejemplares del libreto de la obra, como una partitura manuscrita anónima con la música del espectáculo. Por ello, a lo largo de las siguientes páginas y del estudio del personaje de Júpiter recogido en el apartado relativo a Teresa de Robles, hemos empleado como fuentes tanto el libreto con signatura T/23659⁷⁰¹, conservado en la BNE, como la transcripción poético-musical realizada por Josa y Lambea de la partitura⁷⁰².

EL TIEMPO

Con que siendo el tiempo yo,
será forzoso que advierta,
que, no concurriendo hoy años,
ni nombres de las excelsas
majestades, ni de tantas
alianzas como festejan,
solo sirva aquesta loa
de prelude a una zarzuela,
en que Júpiter, y Yo,
con su esquividad siempre inmensa,
dio a una fábula verdad,
sacando en su consecuencia,
Premiar los Cielos Desdenes,
en que bien claro se muestra,
ser el desdén quien consigue
premiar, con lo que desprecia.
Y en el reconocimiento
de su autor⁷⁰³.

El personaje de El Tiempo, interpretado por el actor Antonio de Prado, justificaba así el motivo por el cual fue representada esta fiesta teatral. En este caso, las razones de este festejo no atienden a ningún aniversario ni alianza de los reyes, como venía siendo habitual, sino que solo fue una representación que el monarca Carlos II, quien sin duda había adquirido el hábito de «asistir a las tardes de teatro con música»⁷⁰⁴, encargó a Marcos de Lanuza. Como es habitual,

⁷⁰¹ LANUZA MENDOZA Y ARELLANO, M. *Júpiter e Ío. Los cielos premian desdenes...*

⁷⁰² JOSA, L. y LAMBEA, M. «Notas para la edición de la zarzuela *Los cielos premian desdenes...*», pp. 54-64.

⁷⁰³ Extraído de LANUZA MENDOZA Y ARELLANO, M. *Júpiter e Ío. Los cielos premian desdenes...* f. 2v.

⁷⁰⁴ LOLO, B. «El teatro con música en la corte de Felipe V...», pp. 162-163.

la loa que precede a la zarzuela estuvo protagonizada por una simbólica representación de los actores y de las actrices que luego actuarán en la obra principal. En cambio, resulta curioso, y es por ello por lo que queremos resaltarlo aquí, que el actor Antonio de Prado –parte de por medio en la compañía de Vallejo– interpretase al personaje cantado de El Tiempo en esta pieza. Un hecho que nos sirve para ilustrar la participación –menos común– de actores-cantantes en las producciones cortesananas. A continuación, disponemos la relación de cómicos que actuaron en esta obra introductoria:

Tabla 21: Reparto de la *Loa para la zarzuela intitulada Los cielos premian desdenes* (1699).

<i>Personaje</i>	<i>Partes cantadas</i>	<i>Intérprete</i>
La Música	Sí	Manuela de la Cueva
La Poesía	Sí	Isabel de Castro
El Tiempo	Sí	Antonio de Prado
Reconocimiento	No	Manuel Ángel
El Aplauso	No	Gregorio Antonio
Coro de ninfas	Sí	¿?

La trama de esta obra está basada en la fábula de Júpiter e Ío narrada en *Las metamorfosis* de Ovidio. Ya desde el comienzo de la zarzuela, este dios (representado por Teresa de Robles), pretende en amores –con exagerada insistencia– a la doncella de Argos (Manuela de Labaña). Juno (Paula María de Rojas), esposa de Júpiter, perseguirá incesantemente a este, pues conoce sus intenciones para con Ío, tal y como esta última expresa en los versos de su tonada «Suspende Jove el paso»:

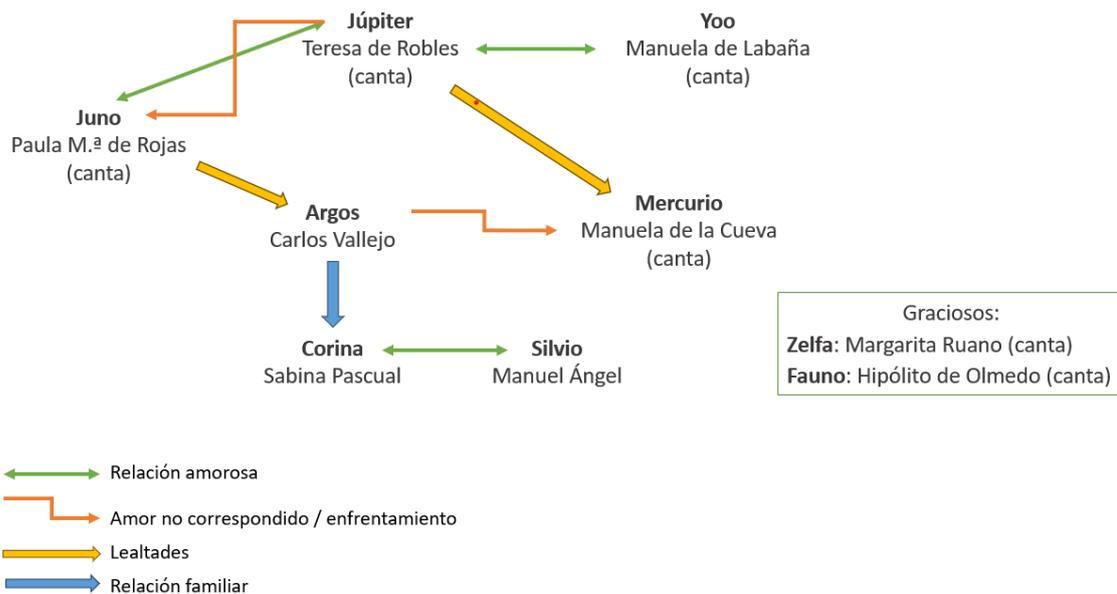
JUNO Si no ignoras, que Juno
a tu fe siempre atenta,
amante te persigue
cuando esposa te cela.
Y en continuado giro,
por río, bosque y selva,
es, de tus inquietudes
volante centinela»⁷⁰⁵.

Además de las múltiples intervenciones cantadas de estos tres personajes serios (a través de tonadas, estribillos, coplas y recitativos), debemos destacar también los extensos monólogos y diálogos hablados que protagonizaron. Un hecho que sin duda pone en evidencia las cualidades que Teresa de Robles, Manuela de Labaña y Paula María de Rojas poseían como

⁷⁰⁵ *Ibid.*, f. 3v.

cantantes y, además, como actrices de recitado. En cambio, antes de continuar tratando las relaciones personaje-intérprete que se produjeron en este estreno, nos gustaría recoger un esquema de las principales relaciones internas y tensiones dramáticas producidas en esta obra:

Ilustración 4: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Júpiter y Yoo* (1699).



Por otra parte, el contrapunto cómico de esta obra lo protagonizan los graciosos Zelfa (Margarita Ruano) y Fauno (Hipólito de Olmedo), ambos personajes también cantados. Como era habitual, ellos serán prácticamente los comentaristas externos, quienes, a través de sus intervenciones cargadas de ironía y metáforas, revelen opiniones que probablemente también eran compartidas por el público. Una de ellas la supone, por ejemplo, el hecho de ver a Júpiter siendo representado por una mujer⁷⁰⁶; o cuando ellos mismos expresan que cantarán en la próxima escena, pues así lo dictan las convenciones del género en el que se encuentran:

<p>FAUNO</p> <p>Pues otra vez Zelfa mía (pues también cantas, que encantas) te advierto, que no ha de ser la conversación rezada, porque para las zarzuelas se inventaron las gárgaras. Y ahora camina, no hagamos, a nuestros oficios falta.</p>	<p>ZELFA</p> <p>Ya te sigo me parece, Faunillo, graciosa alhaja⁷⁰⁷.</p>
--	---

⁷⁰⁶ *Ibid.*, f. 5v.

⁷⁰⁷ Extraído de LANUZA MENDOZA Y ARELLANO, M. *Júpiter e Ío. Los cielos premian desdenes.*, f. 6r.

Además de los cinco personajes cantados citados anteriormente, la trama argumental de esta historia no puede completarse sin los roles, también con intervenciones musicales, de Mercurio (Manuela de la Cueva) e Iris (Isabel de Castro), cuyas actrices-cantantes ya se habían presentado ante el público en la loa inicial; y sin los papeles hablados de Argos (Carlos Vallejo), Rústico (Francisco de Castro), Dorisca (Josefa Laura), Corina (Sabina Pascual) y Alecto (Juana de Robles). El reparto de esta obra quedaría, por lo tanto, gracias a la unión de los integrantes de las dos compañías, de la manera que se dispone a continuación:

Tabla 22: Reparto de la zarzuela intitulada *Los cielos premian desdenes* (1699).

<i>Personaje</i>	<i>Partes cantadas</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>	<i>Autor compañía</i>
Iris	Sí	Isabel de Castro	2. ^a dama	Juan de Cárdenas
Juno	Sí	Paula M. ^a de Rojas	3. ^a dama	Juan de Cárdenas
Yoo	Sí	Manuela de Labaña	4. ^a dama	Juan de Cárdenas
Coro I	Sí	Juana de Olmedo	5. ^a dama	Juan de Cárdenas
Dorisca	No	Josefa Laura	Sobresaliente	Juan de Cárdenas
Rústico	No	Francisco de Castro	Vejete	Juan de Cárdenas
Corina	No	Sabina Pascual	1. ^a dama	Carlos Vallejo
Júpiter	Sí	Teresa de Robles	3. ^a dama	Carlos Vallejo
Mercurio	Sí	Manuela de la Cueva	4. ^a dama	Carlos Vallejo
Alecto	No	Juana de Robles	5. ^a dama	Carlos Vallejo
Coro I	Sí	Josefa de Cisneros	6. ^a dama	Carlos Vallejo
Silvio	No	Manuel Ángel	1. ^{er} galán	Carlos Vallejo
Fauno	No	Hipólito de Olmedo	1. ^{er} gracioso	Carlos Vallejo
Zelfa	Sí	Margarita Ruano	¿?	¿?
Coro I y II de música	Sí	Ángela de Labaña y Juana Laura	¿?	¿? ⁷⁰⁸

Un aspecto muy interesante que destacar de esta producción son los efectos y el atrezo empleado para escenificar algunos de los sucesos ocurridos en la trama. Así, cuando Júpiter convierte a Ío en una vaca, tras las disputas entre el dios y la diosa Juno, la acotación señala: «rómpe se la nube, y desapareciendo en pedazos, se verá a Yoo, que habrá estado detrás de ella ya vestida de pieles, fingiendo estar convertida en vaca»⁷⁰⁹. Por otra parte, cuando el dios Mercurio corta la cabeza a Argos con su puñal en la segunda jornada de la zarzuela, la acotación nos informa acerca de cómo se debía ejecutar este suceso: «ha de haber una cabeza de cartón que imite la de Argos, la cual tomará Mercurio, volando en vuelo rápido desde la peña, llevando

⁷⁰⁸ Tanto esta actriz, como Juana Laura y Ángela de Labaña, no figuran en ningún listado de compañía para la temporada de 1699-1700, por lo que es posible que fueran contratadas como refuerzo para ejecutar la representación.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, f. 6v.

la cabeza, y desapareciendo el cuerpo de Argos verdadero, se deja ver otro cuerpo fingido que le falta la cabeza»⁷¹⁰.

A pesar de que, tal y como ya hemos indicado, Júpiter, Juno e Ío tengan, seguidos de Iris y Mercurio, el protagonismo musical de esta obra, esto no significa que los dioses sean los únicos que puedan comunicarse a través de un plano musical, ya que los criados Celfa y Fauno⁷¹¹ también se expresarán a través de tonadas y ariosos a dúo. A continuación, recogemos la sucesión de números cantados, por jornada y personaje, ejecutados a lo largo de toda esta zarzuela:

Tabla 23: Sucesión de números musicales de la zarzuela *Los cielos premian desdenes* (1699).

<i>Jornada primera</i>	<i>Número</i>	<i>Personaje/s</i>	<i>Íncipit</i>
	1.	Música	Cuatro «No cesen en las aras»
	2.	Júpiter	Tonada «Donde, hermosa ninfa»
	3.	Ío	Tonada «Suspende Jove el paso»
	4.		Tonada «Porque no presumas»
	5.	Juno	Tonada «Ya que por Oriente asoma»
	6.	Música	Cuatro «Pues de Jove sacro»
	7.	Ninfas	Coro «Fecunde los campos»
	8.	Juno	Estríbillo «Cesen las voces»
	9.		Tonada «Argos, pastor de esos bosques»
	10.		Tonada «Cuidad, Argos, pastor de esta selva»
<i>Jornada segunda</i>	11.	Júpiter	Estríbillo «Rompan mis rayos»
	12.		Coplas «Que Juno en sus celos se valga de Argos»
	13.		Recitativo «Y así, oh, tu amado hijo»
	14.		Estríbillo «Así lo creo»
	15.	Mercurio	Tonada «A los campos me vengo»
	16.	Fauno y Zelfa	Tonada «Zelfilla de mi alma»
	17.	Juno	Recitativo «Qué importa de mi amor»
	18.		Coplas «Como infiel mi esposo»
	19.	Iris	Tonada «Ah, del seno pavoroso»
	20.	Mercurio	Tonada «Ya Jove soberano»
	21.	Iris	Solo con violines «Déjame, que, aunque en mí»
	22.	Ío	Arioso «No vuelvas, no, que siempre»
	23.	Fauno y Zelfa	Arioso «Faunillo, óyeme»
	24.	Juno	Tonada «Ya Jove soberano»
	25.	Ío	Tonada «Gracias, divina Juno»

Si bien en *Destinos vencen finezas* había una clara diferenciación entre los personajes hablados y cantados, en *Júpiter y Yoo* estos últimos parecen tomar un total protagonismo. Es decir, ya no existe aquí una diferencia entre los roles protagonistas como ocurre en *Destinos*,

⁷¹⁰ *Ibid.*, f. 15v.

⁷¹¹ Aunque este personaje sea una divinidad perteneciente al grupo de los *di indigentes*, en la obra Rústico explicita cómo este era el criado de Ío. Véase *Ibid.*, f. 8r.

donde tenemos a Dido y Eneas, que solo recitan, respecto a los cantados (Mercurio, Cupido, Venus, Juno y Eolo), que recitan y cantan. En esta zarzuela que aquí nos ocupa, los personajes protagonistas (Júpiter, Yoo y Juno) son también los mismos que cantan, es decir, hacen las dos cosas. Un hecho que nos sugiere el protagonismo que estas actrices, con habilidades para la música, fueron tomando.

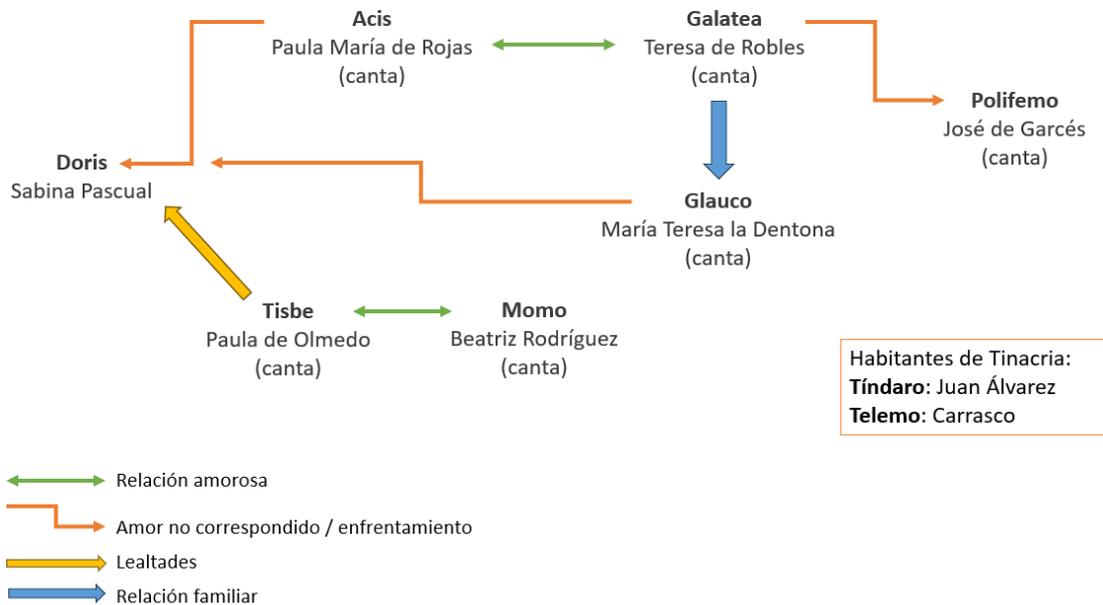
4.4. *ACIS Y GALATEA* DE JOSÉ DE CAÑIZARES Y ANTONIO DE LITERES

Título:	<i>Acis y Galatea</i>
Género:	Zarzuela
Fecha y lugar de estreno:	1708 en el Salón Dorado del Alcázar
Fecha y lugar reposición:	1710 en el Corral del Príncipe
Libretista:	José de Cañizares
Compositor:	Antonio de Literes
Compañía (reposición):	José Garcés
Articulación:	2 jornadas

En medio de la guerra de sucesión española, que duró desde 1701 hasta 1714, se estrena en el año 1708 la zarzuela *Acis y Galatea* con motivo de la celebración del vigesimoquinto aniversario de Felipe V⁷¹². El tema de los amores de Acis y Galatea y el cíclope Polifemo, presente en la tradición literaria española desde el siglo XVI, es elaborado por José de Cañizares para ilustrar a través de sus personajes, y a modo de propaganda, la situación política que se estaba viviendo en el panorama tanto nacional como internacional. Así, el dramaturgo presenta casi de un modo didáctico a un temido y después ridiculizado Polifemo (asociado a la figura del archiduque Carlos), que acaba venerando a la diosa Galatea (que representaría a Felipe V) en la primera jornada. A continuación, recogemos a modo ilustrativo un esquema de las relaciones internas y tensiones dramáticas de cada uno de los personajes de esta obra:

⁷¹² Respecto a la bibliografía de esta obra, pueden consultarse los siguientes estudios: DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. «'La nieve arder'. La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela *Acis y Galatea*». *Revista de Literatura*, 66/132 (2004), pp. 431-464; CAÑIZARES, José de. *Acis y Galatea*. Edición, prólogo y notas de María del Rosario Leal Bonmati. Madrid, Iberoamericana-Vervuert / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011; FADEL RODRÍGUEZ, Iara Luzia. «Acis y Galatea: reflexos da Guerra de Sucessao Espanhola na zarzuela de Cañizares- Literes, de 1708», *Per Musi: Belo Horizonte*, 31 (2015), pp. 300-321; MAZZOCHI, Giuseppe. «'Primero, no desesperarás': algunas reflexiones sobre la contaminación y la zarzuela *Acis y Galatea* de Cañizares», *Creneida*, 4 (2016), pp. 248-268; o ACUÑA, Virginia María. «Enamorados ridículos: acerca del humor y la parodia en *Acis y Galatea* (1708)», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 35 (2022), pp. 171-191.

Ilustración 5: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Acis y Galatea* (1710).



El encargado de poner música a esta zarzuela mitológica-pastoral fue el compositor mallorquín Antonio de Literes Carrión (1673-1747), a quien años más tarde el religioso Benito Feijoo ensalzaría en su *Teatro Crítico Universal* por haber sabido juntar en su obra «toda la majestad, y dulzura de la música antigua con el bullicio de la moderna»⁷¹³, es decir, aspectos de la fábrica española, con innovaciones estéticas procedentes de Italia. De hecho, en este título de Cañizares-Literes se combinan formas musicales de ambas tradiciones: la tonada, las seguidillas y los coros a cuatro, entre otras, de la primera; y los recitativos y arias da capo, de la segunda.

Acis y Galatea ocupa, además, un lugar destacado en la producción de este siglo, por ser una de las primeras obras de este género escrita para Palacio en ser representada –y adaptada– en un corral público dos años después. Además de las múltiples reposiciones que se constatan en los teatros madrileños en las décadas de 1710 y 1720, también se conocen diferentes representaciones en Valencia y, al menos una, en Lisboa, que tenía como finalidad festejar el aniversario del conde de São Vicente el 23 de enero de 1718⁷¹⁴. De hecho, cuatro

⁷¹³ FEIJOO, B. *Teatro crítico universal...*, p. 293.

⁷¹⁴ MARTÍN MORENO, A. *Historia de la música española...*, p. 387.

días después de esta celebración, la publicación periódica de *La Gazeta de Lisboa* se hacía eco de esta fiesta de la siguiente manera:

O conde de S. Vicente General da Armada, com a occasião de cumprir annos, deu hum cea aos ministros estrangeyros, & a varios fidalgos, & depois o divertimento da representação da comedia de *Acis, & Galatea*, em hum teatro com perspectivas⁷¹⁵.

El éxito que esta zarzuela consiguió en los corrales públicos de Madrid debió estar condicionado por factores muy diversos que iban tanto desde la fama del propio dramaturgo, hasta la novedad que este género suponía para los espectadores. Además, otra de las claves de este éxito debió consistir, muy probablemente, en la relación de actores y actrices que daban vida a cada uno de los personajes, pues muchos de ellos ya contaban con una dilatada carrera en el momento de su reestreno en el corral público.

A pesar de que, desgraciadamente, no conocemos con seguridad el reparto con el que se representó para Felipe V el 18 de diciembre de 1708, sí disponemos de la lista de personas que actuaron en el Corral del Príncipe en 1710, gracias a que esta se recoge en un libreto de ese mismo año. Así, los comediantes que en ella se disponen formaban parte de la compañía de José Garcés, encargada con toda probabilidad de adaptar esta zarzuela para el corral de comedias según los gustos del público y de los recursos de la agrupación. Por ello, además de recoger esta relación dispuesta en el manuscrito, indicamos a continuación tanto la categoría que los intérpretes ocupaban en dicha compañía, como los personajes que cantaban en la obra:

Tabla 24: Reparto de la zarzuela intitulada *Acis y Galatea* (1710).

Personaje	Partes cantadas	Intérprete	Categoría	Autor compañía
Doris	Sí ⁷¹⁶	Sabina Pascual	1. ^a dama	José Garcés
Coro	Sí	Josefa de Cisneros	2. ^a dama	José Garcés
Acis	Sí	Paula María de Rojas	3. ^a dama	José Garcés
Galatea	Sí	Teresa de Robles	3. ^a dama	José Garcés
Momo	Sí	Beatriz Rodríguez	4. ^a dama	José Garcés
Glauco	Sí	María Teresa, la Dentona	5. ^a dama	José Garcés
Tisbe	Sí	Paula de Olmedo	Sobresaliente	José Garcés
Polifemo	Sí	José Garcés	1. ^{er} galán	José Garcés
Tíndaro	No	Juan Álvarez	2. ^{do} galán	José Garcés
Zagales	No	Juan de Cárdenas	3. ^{er} galán	José Garcés
Telemo	No	Carrasco ⁷¹⁷	Barba	José Garcés

⁷¹⁵ Citado en ANGULO DÍAZ, R. «El problema de la autoría musical...», p. 5.

⁷¹⁶ Sus intervenciones cantadas son, en cambio, muy breves y puntuales.

⁷¹⁷ No encontramos activo en esta década en Madrid a ningún actor con este apellido. El único caso próximo lo representa Pedro Carrasco, primer barba en la compañía de Antonio de Escamilla en 1672.

Cotarelo recoge este mismo reparto para la representación de 1708 celebrada en el Salón Dorado del Alcázar, probablemente basándose en el MSS/14605/6 de 1710 referido anteriormente⁷¹⁸. En cambio, es muy probable que el listado de intérpretes aquí recogido guardase semejanzas con el del estreno, pues en la compañía de Garcés para la temporada de 1708-1709 también encontramos a Paula María de Rojas, Sabina Pascual, Beatriz Rodríguez, Paula de Olmedo, Josefa de Cisneros y José Garcés representando en dicha agrupación. En cambio, una de las excepciones más notorias la supondría la actriz Teresa de Robles, encargada de dar vida a la protagonista femenina Galatea, ya que no se encuentra –que conozcamos hasta la fecha– en la lista de ninguna agrupación en 1708.

Por otra parte, tal y como se ha visto en representaciones de teatro cortesano como *Decio y Eraclea* –así como en otras que veremos más adelante–, lo habitual era que las dos compañías de la ciudad de Madrid se uniesen para representar juntas la obra palaciega, y, de hecho, este parece haber sido también el caso de *Acis y Galatea*, pues en un documento de 1708 se informa sobre cómo las compañías de Juan de Chavarría y José Garcés representaron esta obra por los «años del Rey nuestro Señor»⁷¹⁹. Por ello, cabe suponer que, aunque pueda haber similitudes entre el reparto de 1708 y el de 1710, pues en ambos actuó la compañía de Garcés, este no pudo ser, en absoluto, el mismo, pues debemos incluir en él a los integrantes de la agrupación de Chavarría que también participaron.

Para la realización del estudio presentado tanto a continuación, como en los apartados correspondientes a las actrices Teresa de Robles y Paula de Olmedo, nos hemos centrado en el MSS/14605/6, pues entendemos que a partir de él y, del reparto que allí se recoge, se realizó la representación del año 1710 en el Corral del Príncipe. Por otra parte, respecto a la música, partimos de la edición crítica realizada por González Marín en el año 2002 de la zarzuela. Cabe destacar que, debido a la adaptación que esta obra sufrió para pasar desde el palacio al corral, se suprimieron números como el recitado «Acis dichoso» y la virtuosística aria «Si el triunfo que ama» cantados por la Nereida, que los autores probablemente crearon para alabar a Felipe V⁷²⁰. En cambio, sí se incluyen en dicho libreto partes como la laudatoria final que este mismo personaje dedica al monarca:

NEREIDA	[...] Para que de Acis y Galatea, de fin la hermosa festiva invención todos diciendo: que reine Felipe,
---------	---

⁷¹⁸ COTARELO, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 42.

⁷¹⁹ VAREY, J. E. y DAVIS, C. *Los libros de cuentas...*, p. 355.

⁷²⁰ Desgraciadamente, no tenemos datos de quién interpretó a este personaje.

siendo su cetro coyunda de amor⁷²¹.

La selección de los actores encargados de dar vida a los personajes parece estar cuidadosamente realizada con relación a la experiencia, habilidades y al momento artístico de cada uno de los comediantes, tal y como se verá a continuación. Como es característico en el género zarzuelístico, no todos los actores implicados en la representación debían cantar, de hecho, solo siete lo hacen (Acis, Galatea, Tisbe, Momo, Polifemo, Doris y la Nereida). En cambio, existen diferencias respecto a lo que estos cantan según el tipo de personaje, el actor que lo interpretaba y el mensaje que querían transmitir. Las arias presentes en esta zarzuela – recogidas a continuación – son solamente cantadas por Galatea, Acis, Tisbe, Momo y Glauco⁷²². Es decir, los dos personajes serios protagonistas, los dos graciosos y un rol secundario, pero que contaba también con la categoría de dios marino.

Tabla 25: Sucesión de los principales números musicales de la zarzuela *Acis y Galatea* (1710).

<i>Jornada primera</i>	<i>Número</i>	<i>Personaje/s</i>	<i>Íncipit</i>
	1.	Música	Cuatro «No hay otras iras»
	2.	Acis	Estríbillo «¡Ay de aquel que desprecia!»
	3.	Acis y Doris	Dúo «¡Ay de aquel que desprecia!»
	4.	Coro	Cuatro «Suspenden las iras»
	5.	Música, Galatea y Glauco	Coro «Sientan los que sienten»
	6.	Glauco	Aria «Yo sabré callar»
	7.	Galatea	Aria «Muda copia»
	8.	Música	Cuatro «Pues que Polifemo»
	9.	Tisbe	Aria «Si de rama en rama»
	10.	Acis	Aria «Ten, ninfa piedad»
	11.	Galatea	Aria «Pues del culto, mi deidad»
<i>Jornada segunda</i>	12.	Música	Cuatro «Al aire de los suspiros»
	13.	Momo	Aria «Señora, ya que el secreto»
	14.	Polifemo	Canción «Dulce Galatea»
	15.	Música	Cuatro «Estos dulces cánticos»
	16.	Galatea	Aria «Cielo ha de ser el mar»
	17.	Acis	Aria «Aunque contra mí, indignado»
	18.	Galatea	Aria «Ninfas alegres de vago cristal»
	19.	Galatea, Música, Glauco y Nereida	Coro «Númenes del mar sagrado»

⁷²¹ CAÑIZARES, J. *Acis y Galatea...*, f. 45v.

⁷²² Cabe destacar, de nuevo, que el personaje de la Nereida canta un aria en la versión de 1708. En cambio, no la hemos recogido aquí debido a que esta no se incluye en el manuscrito de 1710 que estamos analizando. Por otra parte, debemos añadir también la supuesta intervención de este personaje en el extenso número concertante junto a la Música, Galatea y Glauco de la primera jornada, «Sientan los que sienten». Una intervención que debemos considerar como hipotética ya que en el libreto de 1710 la parte de la Nereida es atribuida no solo a este personaje, sino a distintas ninfas que van introduciendo diferentes frases.

Los dos únicos personajes que cantan, pero que no interpretan ningún aria, son Doris (Sabina Pascual) y Polifemo (José Garcés). Los motivos por los que no lo hacen son, en nuestra opinión, muy distintos. En primer lugar, la napea probablemente solo participa en los dúos debido en parte, a su intérprete, Sabina Pascual. En el año 1710 esta actriz ya contaba con una consolidada carrera como primera dama de las compañías, un puesto que desarrollaría de forma continuada desde 1700 hasta, que conozcamos, 1727. La primera dama de la agrupación estaba especializada en los papeles hablados y, sobre todo a comienzos de siglo, no era tan habitual que estas actrices que sobresalían en los roles declamados interviniesen en las partes cantadas. De hecho, la napea Doris, que cuenta con un destacado protagonismo en la trama como la antigua amante de Acis, solo canta pequeños fragmentos a dúo, o con el coro, apoyada siempre por personajes que sí tenían relevantes intervenciones cantadas como Acis (Paula María de Rojas) o Tisbe (Paula de Olmedo).

Por ello, y debido a esta citada sólida trayectoria como segunda dama (1693-1699), primera (desde 1700) e incluso como autora de comedias (1707-1708), no es de extrañar que también interpretase el papel de Doris en el estreno de la obra ante Felipe V en 1708. Además, esta comediante ya había actuado anteriormente en títulos representados para la corte felipista, como por ejemplo en la zarzuela *Vengar con el fuego el fuego* de Antonio de Zamora y José de Torres, representada en el año 1703 para celebrar el aniversario del monarca. En esta obra, donde probablemente interpretó al joven protagonista masculino Meleagro, pues «hizo de galán y vistiola de traje de toneletes y penacho»⁷²³, no ejecutaría partes cantadas, sino solamente declamadas, pues era esta la especialidad de la comediante.

Por otra parte, de los cuatro personajes masculinos que cantan en la zarzuela (Acis, Glauco, Polifemo y Momo), solamente uno de ellos, el anti-galán Polifemo, fue representado por un hombre⁷²⁴. El autor de la propia compañía, José Garcés, «estimado y aplaudido por todos por su talento singular de ayudar a la naturaleza con el arte»⁷²⁵, daba vida a un cíclope protagonista que ya en su monólogo inicial expresaba su rechazo del amor y, por consiguiente, de la belleza⁷²⁶. La distinción –en cuanto a la apariencia física y al tipo de voz con el que canta– que suponía ver a este personaje interpretado por un actor y no una actriz, de acuerdo con la

⁷²³ LOLO, B. *El teatro con música en la corte...*, p. 180.

⁷²⁴ No debemos olvidar aquí, en cambio, a los tenores y bajetes que también cantaban y conformaban los cuatros.

⁷²⁵ RODRÍGUEZ CUADROS, E. *La técnica del actor español...*, pp. 387-388.

⁷²⁶ «¿Será más que una mentira, / falaz máquina halagüeña / de alevosas perfecciones / que, traslada a la idea, / me pagará el que la hospede / solo con que la padezca?». En CAÑIZARES, J. *Acis y Galatea...*, ff. 3r.-3v.

tradición del teatro musical español, no hacía más que evidenciar las características ridículas del gigante.

Polifemo no canta, además, a diferencia incluso de los graciosos, ningún aria en la zarzuela, sino que solo interpreta, en solitario, la canción «Dulce Galatea» en la segunda jornada⁷²⁷. En la canción «Dulce Galatea»⁷²⁸, donde el gigante expresa lo que siente por la diosa marina, se pueden apreciar más aspectos de la personalidad de este anti-galán y, probablemente, del actor encargado de interpretarlo. A través de esta canción estrófica –casi completamente silábica– en versos hexasílabos, Polifemo expresa su amor por Galatea y también sus quejas, por medio de un estribillo que se mueve por grados conjuntos y se caracteriza por la continua repetición de notas. Además, a través de esta pieza, el gigante ofrece a la ninfa el tridente dorado, un objeto que podría interpretarse como el símbolo de la entrega del cetro del dios romano Poseidón y, por lo tanto, del poder.

Por otra parte, esta canción, cuya tesitura apenas supera la octava, no parece digna del gigante y, supuestamente poderoso⁷²⁹, Polifemo, del que, como mínimo, habría que esperar una pieza virtuosística. Por otra parte, resulta llamativo el hecho de que su única intervención musical estuviese dedicada a Galatea, convirtiendo esta situación prácticamente en un momento casi cómico, que sirve todavía más para supeditar, quizás en clave política, la figura del gigante a la de la diosa marina⁷³⁰. Resulta muy significativo que José Garcés, que desde el año 1700 hasta 1738 ocupó de forma continuada el puesto de primer galán de la compañía, hiciera precisamente en esta obra de anti-galán. La fama de la que probablemente disfrutaba el actor, así como los extensos monólogos del personaje, probablemente llevarían a pensar este papel explícitamente para este intérprete.

De hecho, si establecemos una relación con la práctica del siglo precedente, donde las canciones de los mortales «are clearly different from the supernatural songs»⁷³¹, podría parecer que José de Cañizares y Antonio de Literes atribuyen a Polifemo, a pesar de ser uno de los tres protagonistas de la obra, una categoría inferior, como si se tratase de un personaje de bajo nivel.

⁷²⁷ Otras intervenciones cantadas del cíclope son «Pues que Galatea todo lo avasalla», interpretada junto al coro en la primera jornada.

⁷²⁸ Para consultar la partitura de «Dulce Galatea» véase CAÑIZARES, J. y LITERES, A. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas...*, pp. 111-112.

⁷²⁹ Él mismo describe su poder y fortaleza a través de versos como «Si respiro, teme el mar / que cuanto sufre, perezca, / que huracán, mi aliento inspire / cada soplo, una tormenta.». En CAÑIZARES, J. *Acis y Galatea...*, f. 4v.

⁷³⁰ Para ampliar todos estos aspectos cómicos ofrecidos por Cañizares y Literes véase: ACUÑA, V. M. «Enamorados ridículos: acerca del humor y la parodia en *Acis y Galatea...*».

⁷³¹ STEIN, L.K. *Songs of mortals, dialogues of gods...*, p. 140.

De hecho, tampoco se destina a este personaje ningún recitativo, a diferencia de los graciosos, que interpretarían uno cada uno a pesar de ser sencillos mortales. Por lo tanto, si el papel del gigante fuese cantado e interpretado por una actriz, sería en cierto sentido equiparar al anti-galán con el resto de los personajes protagonistas y, en definitiva, igualar a los dos bandos.

La diosa marina Galatea, por el contrario, parece encarnar todas las virtudes que se esperan de un personaje de su categoría, protagonizando junto a Acis y, junto a la graciosa Tisbe, los momentos musicales de mayor complejidad de esta zarzuela⁷³². De igual modo que en los títulos estudiados anteriormente, parte de las grandes arias de esta zarzuela se confiaron en dos actrices-cantantes muy experimentadas en el momento: Teresa de Robles y Paula María de Rojas. Así, tras esta breve introducción de la obra, en los capítulos dedicados a Teresa de Robles (Galatea) y Paula de Olmedo (Tisbe), hemos recogido un análisis más pormenorizado de los dos personajes que interpretaron, con la finalidad de ampliar los conocimientos respecto a su interpretación y trayectoria y, por supuesto, respecto a este título.

4.5. *AMOR AUMENTA EL VALOR* DE JOSÉ DE CAÑIZARES, GIACOMO FACCO, FILIPPO FALCONI Y JOSÉ DE NEBRA

Título:	<i>Amor aumenta el valor</i>
Género:	Ópera
Fecha y lugar de estreno:	18 de enero de 1728 en el Palácio dos Condes de Redondo (Lisboa)
Libretista:	José de Cañizares
Compositor:	Giacomo Facco, Filippo Falconi y José de Nebra
Compañía:	Actrices provenientes de varias compañías españolas
Articulación:	3 actos

El 18 de enero de 1728 se representa en el Palácio dos Condes de Redondo (Lisboa), la ópera *Amor aumenta el valor*, con motivo de la alianza entre Fernando de Borbón, príncipe de Asturias, y María Bárbara de Braganza, infanta de Portugal⁷³³. La celebración de este melodrama en tres actos fue el resultado, tal y como establece González Marín, de un «amplio

⁷³² LEZA, J. M. y MARÍN, M. Á. «1730-1759: la asimilación...», pp. 199-200.

⁷³³ Respecto a la bibliografía de esta obra, pueden consultarse los siguientes estudios: CETRANGOLO, A. E. *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America...*; LEZA, José Máximo. «Armonía y drama para una boda real», *Amor aumenta el valor*, [libreto], estrenado en el Palacio del Marqués de los Balbases de Lisboa, el 18 de enero de 1728, transcripción, revisión y adaptación de Emilio Moreno (versión de concierto), Madrid, Teatro de la Zarzuela, Departamento de Prensa y Comunicación, 2004, pp. 11-19; y FACCO, Giacomo; NEBRA, José de; y CAÑIZARES, José de. *Amor aumenta el valor*. Luis Antonio González Marín (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.

y costoso programa festivo con el cual la embajada española trataba de impresionar a sus anfitriones, cuya pompa, a su vez, superaba toda expectativa»⁷³⁴. De hecho, en la memoria relativa a los gastos generados por esta producción, se pueden destacar las grandes sumas de 200.860 reales pagados por la impresión y encuadernación de 600 copias de la obra, los 22.500 por la realización de un manto real de tafetán para Rosa Rodríguez, o los 1.025.400 otorgados a Francisco Mateo «para distribuir a las comediantas, instrumentistas y otros comediantes y personas que intervinieron en la representación de dicha comedia»⁷³⁵.

El estreno de *Amor aumenta el valor* fue el colofón de toda una serie de representaciones que el V marqués de los Balbases, Carlos Ambrosio Spinola de la Cerda y Colonna, organizó en el teatro ubicado en su palacio —el citado Palácio dos Condes de Redondo— para festejar este enlace. Así, diez días antes del estreno de la obra que nos ocupa, se repuso en este mismo espacio *Las Amazonas de España* de Cañizares y Facco, estrenada ya en 1720 en Madrid. Resulta muy interesante destacar aquí, que, en la memoria de gastos de esta producción, se recoge un pago de 16.800 reales «para hacer el vestido de estatua para la comedianta Águeda de Ondarro»⁷³⁶. Esta actriz-cantante ya había interpretado al papel de Aníbal en el estreno de esta obra en 1720 e interpretaría a Clelia, la protagonista femenina, en *Amor aumenta el valor*. De hecho, es muy posible que todas las intérpretes que participaron en la obra que nos ocupa, actuasen también en la reposición de *Las Amazonas de España*, pues las comediantes que intervinieron en el estreno de 1720, como Francisca de Castro, María de San Miguel o Petronila Jibaja, entre otras, estaban en estos momentos residiendo en Madrid y solo Águeda de Ondarro se encontraba en la capital portuguesa.

Por lo tanto, una posible hipótesis, es que el marqués de Balbases colaborase con un grupo muy específico de actrices-cantantes para ejecutar estas dos representaciones en enero de 1728 en Lisboa. Unos festejos a los que también debemos sumar la interpretación que los reyes de Portugal ofrecieron el día 11 de este mismo mes del *Festeggio armonico nel celebrarsi il reale maritaggio de' molto Alti, e molto Poderosi Serenissimi Signori D. Ferdinando di Portogallo*, de Domenico Scarlatti⁷³⁷.

El estreno de *Amor aumenta el valor* se planteó como una gran fiesta teatral, es decir, entre los tres actos en los que se divide esta ópera, se situaron el entremés *La cuenta del gallego*

⁷³⁴ FACCO, G.; NEBRA, J.; y CAÑIZARES, J. *Amor aumenta el valor...*, p. VII.

⁷³⁵ *EMBAJADA EXTRAORDINARIA DEL MARQUÉS DE LOS BALBASES A PORTUGAL EN 1727*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872, pp. 31 y 32.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷³⁷ FACCO, G.; NEBRA, J.; y CAÑIZARES, J. *Amor aumenta el valor...*, p. VIII.

y el sainete *La estatua de Prometeo*, además, por supuesto, de la loa introductoria dedicada a los protagonistas de este enlace matrimonial⁷³⁸. Nos encontramos, por lo tanto, ante una obra cantada de principio a fin, ya que tal y como reza el personaje de El Triunfo en la citada pieza laudatoria, esta forma, «la melodramma»⁷³⁹, conferiría la dignidad requerida en el acontecimiento que se estaba festejando. De hecho, en la *Gazeta de Lisboa* se recalca específicamente cómo, tanto *Las Amazonas de España*, como *Amor aumenta el valor*, son dos óperas, dos composiciones dramáticas al estilo italiano, elegidas expresamente para festejar tan importante acontecimiento:

O Marquez de los Balbazes Embayxador Extraordinario de S. Mag. Catholica nesta Corte, com o motivo de haver feito a sua entrada publica, e obsequiar o feliz tratado matrimonial do Serenissimo Senhor Principe de Asturias, fez representar no seu Palacio huma Melodrama, ou Comedia harmonica, pero estylo italiano, intitulada as *Amazonas de Hespanha*, e a 18 com a plausivel occasião de se haverem effeytuado os desposorios do mesmo Serenissimo Principe com a Serenissima Senhora Infanta de Portugal D. Maria, fez representar outra que tinha por titulo *Amor aumenta el valor*, cuja musica foy composta por D. Jayme Facco, e alternados os actos de ambas estas Operas, con saynetes, e bayles, que se executarão primorosamente na presença da principal Nobreza desta Corte, convidada por S. Excellencia, que com a sua costumada grandeza fez distribuir por todos os asistentes huma abundantissima quantidade de doces, bebidas geladas e de diversos generos; e como esta he a ultima festa que determina fazer, por se andar despedindo ja da Nobreza para se recolher a Madrid, manda desfazer o teatro em que se representarão estas⁷⁴⁰.

A pesar de que en el noticiario lisboeta se cite a Giacomo Facco como el compositor de esta fiesta teatral, lo cierto es que la creación de su música se debe –que conozcamos hasta la fecha, pues no sabemos quién creó las melodías del entremés y del sainete– a una triple autoría⁷⁴¹. La loa y el tercer acto serían, efectivamente compuestos por el ya citado Giacomo Facco; el segundo acto, por Filippo Falconi; y, el primero, por el por aquel entonces jovencísimo José de Nebra, siendo quizás esta la primera vez que el compositor de Calatayud compondría para la voz de Rosa Rodríguez, tal y como trataremos a continuación. Por otra parte, el ingenio creador del libreto de esta ópera fue el celebrado José de Cañizares, el cual dispuso en el propio manuscrito de la obra la relación de los seis personajes y de las seis

⁷³⁸ El personaje de La Música canta lo siguiente: «Dichosa Castilla, feliz Portugal, / que anhelas del Cielo tus dichas, y él / pidiendo lo sumo, concede lo más». En *Ibid.*, p. XXIX.

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ *Gazeta de Lisboa*, Janeiro 1728, n.º 1 ao n.º 5, p. 40.

⁷⁴¹ Sobre las circunstancias de esta producción véase: CETRANGOLO, A. E. *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America...*, 1992.

actrices-cantantes encargadas de ejecutar cada uno de ellos, tal y como se recoge a continuación⁷⁴².

Tabla 26: Personajes y reparto de la ópera *Amor aumenta el valor* en su estreno de 1728⁷⁴³.

<i>Personaje</i>	<i>Actriz-cantante</i>
Horacio	Rosa Rodríguez
Porsena	Jerónima de León
Mímo	Teresa de Chirinos
Clelia	Águeda de Ondarro
Livio	Paula de Araujo
Porcia	Juana de Inestrosa

Desde nuestro punto de vista, estas cómicas fueron escogidas y reunidas para la ocasión, o bien porque se encontraban representando en Portugal en el momento en el que se estrenó esta ópera, o bien porque ya habían actuado con anterioridad en este país, aspecto que propició este «reclutamiento». De hecho, tal y como se puede comprobar en los listados disponibles en los apéndices finales de este trabajo, ninguna de estas seis actrices-cantantes ocupaba ninguna categoría en las dos principales compañías madrileñas en el intervalo de 1726 a 1729, por lo que descartamos la idea de que fueran expresamente traídas desde la capital española para interpretar esta ópera.

Rosa Rodríguez (Horacio) estuvo desde 1726 hasta 1729, inclusive, actuando en Lisboa, por lo que debía ser de sobra conocida en los espectáculos teatrales allí celebrados⁷⁴⁴. Por otra parte, Águeda de Ondarro (Clelia), se encontraba también en ese año en la capital portuguesa «con su hija, dos criados, y, además, dos esclavas»⁷⁴⁵. Lo mismo ocurre con Teresa Chirinos (Mímo), una intérprete ya completamente establecida en Portugal, desde 1712 a 1720, y desde 1725 hasta 1741⁷⁴⁶; y Juana de Inestrosa (Porcia), que en 1728-1729 se encontraría representando también allí⁷⁴⁷. En cambio, de las dos actrices restantes no podemos precisar cuál sería su situación laboral en el año en el que se representó *Amor aumenta el valor*, lo que

⁷⁴² CAÑIZARES, José de. *Amor aumenta el valor*. Madrid, BNE, T/15035/22, 1728.

⁷⁴³ Cabe destacar que el personaje femenino de la graciosa Calfurnia, que sí aparece en la partitura y poseía un cierto protagonismo musical, fue eliminado de este libreto.

⁷⁴⁴ Camões y Sousa informan de que esta actriz vivía en 1728 en el Beco da Comédia junto a su hermano Francisco Rodríguez y a su cuñada Beatriz de la Torre. Véase CAMÕES, José y SOUSA, José Pedro. «Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. XVII y XVIII)», *Atalanta*, 7/2 (2019), pp. 80-81.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, pp. 81-82

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 59.

sí sabemos es que ambas –Paula de Araujo (Livio) en 1714 y Jerónima de León (Porsena) entre 1720 y 1724⁷⁴⁸– estuvieron en algún momento de su carrera actuando en Lisboa.

La representación de *Amor aumenta el valor* tuvo que ser todo un desafío para las intérpretes que la ejecutaron, ya que cuenta con alrededor de treinta números musicales y con una duración que probablemente superaba las cuatro horas de representación. Además de los complejos recitativos grupales, en los que podían intervenir hasta seis personajes, se interpretan un total de dos arias a dúo, una a tres voces y un total de 22 en solitario distribuidas de la siguiente manera según la tipología y el protagonismo de cada personaje:

Tabla 27: Reparto de las arias en solitario, según la tipología y protagonismo de cada personaje, en *Amor aumenta el valor* (1728)⁷⁴⁹.

<i>Personaje/Actriz-cantante</i>	<i>Tipología</i>	<i>N.º arias interpretadas</i>
Horacio (Rosa Rodríguez)	Serio masculino	6
Clelia (Águeda de Ondarro)	Serio femenino	5
Porsena (Jerónima de León)	Serio masculino	3
Porcia (Juana de Inestrosa)	Serio femenino	3
Livio (Paula de Araujo)	Serio masculino	3
Mímo (Teresa de Chirinos)	Gracioso masculino	3
Calfurnia (desconocido)	Gracioso femenino	1

No cabe duda de que el mayor peso musical de esta obra recaería en las actrices-cantantes Rosa María Rodríguez y Águeda de Ondarro, ya que, además de interpretar –entre las dos– un total de 11 arias en solitario, cantaron una de las arias a dúo y el aria a 3 voces (junto a Porsena) anteriormente señaladas. Evidentemente, que la Gallega y Águeda de Ondarro fueran las escogidas para ejecutar estos dos complejos papeles protagonistas no es casual, ya que ambas contaban en 1728 con una amplia experiencia en las óperas representadas en el ámbito cortesano que sin duda las avalaba. De hecho, sendas actrices actuaron en las fiestas palaciegas representadas para la corte española como *Angélica* y *Medoro* (1722), *La hazaña mayor de Alcides* (1723) o *Fieras afemina amor* (1724), donde el número de arias interpretadas por cada personaje era ya bastante elevado. En cambio, lo que sin duda llama la atención, es que Rosa Rodríguez interpretase aquí a un personaje serio masculino cuando venía de representar –con la excepción de la diosa Cibeles en *Fieras afemina amor*– papeles graciosos.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, pp. 33 y 62.

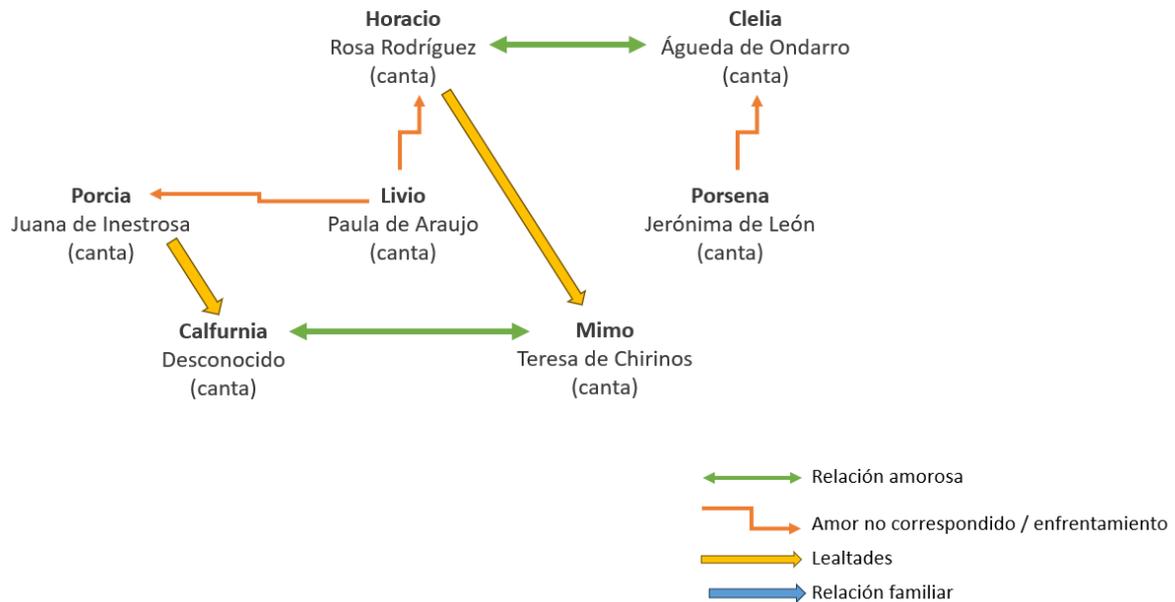
⁷⁴⁹ Esta tabla puede complementarse con la dispuesta en LEZA, J. M. «Armonía y drama...», p. 19.

El caso de Águeda de Ondarro es diferente, ya que esta cómica sí que se especializó en cierto sentido en papeles serios no protagónicos, pero sí con un importante peso dramático, como Reynaldo en *Angélica y Medoro* (1722). Por lo tanto, es muy probable que Horacio fuese ejecutado por Rosa Rodríguez por dos motivos diferentes. En primer lugar, por el aplauso con el que ya seguramente contaría en Lisboa. Y, en segundo lugar, porque contaría al igual que el resto de sus compañeras de reparto con las cualidades vocales para hacer frente a un papel de esta complejidad. Sea como fuere, resulta muy curioso que la primera colaboración conocida entre Nebra y Rosa Rodríguez –cuyas arias analizamos en el capítulo dedicado a la actriz– fuese para un papel serio, muy alejado del rumbo artístico que estaba tomando y tomaría su carrera, cuando este compositor creó en la década de 1740 papeles graciosos pensados para el lucimiento interpretativo de esta actriz-cantante.

Sin duda, esta supuesta primera colaboración para el ámbito del teatro musical entre ambos artistas nos hace plantearnos también la posibilidad de que Rosa Rodríguez ya hubiese interpretado anteriormente obras del compositor de Calatayud (quizás algunas de sus comedias con música, autos o alguna de sus piezas para el teatro breve), un aspecto que tendría que ser estudiado con mayor detenimiento en el futuro.

Las piezas cantadas de esta obra nos cuentan la historia de Horacio (Rosa Rodríguez), un joven romano, enamorado –y correspondido– de Clelia (Águeda de Ondarro), que es encarcelado por orden de Livio (Paula de Araujo) y del Senado de Roma. El bárbaro rey etrusco Porsena (Jerónima de León), cae también rendidamente prendido de la belleza de Clelia, a la que han entregado junto a otras doncellas romanas, pero a la que decide respetar. Por su parte, Horacio, consigue huir de prisión y, haciéndose pasar por un jardinero de la finca de Porsena, logra escaparse con Clelia desembocando múltiples enredos que atañen al resto de personajes. Evidentemente, como obra de pluma española, esta compleja trama estará acompañada por la figura de los graciosos Mimo y Calfurnia, que otorgan el contrapunto cómico a la acción, pese a las convenciones dramáticas derivadas de la ópera seria italiana que presenta la obra, estructurada, fundamentalmente, en recitativos y arias. Las relaciones internas y tensiones dramáticas de los personajes pueden apreciarse en el siguiente esquema:

Ilustración 6: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Amor aumenta el valor* (1728).



A continuación, se dispone también la sucesión de números cantados entre los que, tal y como se puede comprobar, no se inserta ninguna forma musical perteneciente a la tradición popular española:

Tabla 28: Números musicales de la ópera *Amor aumenta el valor* (1728).

	Número	Personaje/s	Íncipit
<i>Primer acto</i> [Nebra]	1.	Horacio	Aria «Adiós, prenda de mi amor»
	2.	Clelia	Aria «Que el cetro, la vida»
	3.	Porcia	Aria «Como el Céfito corre agitado»
	4.	Calfurnia	Aria «Galanura, qué locura»
	5.	Mimo	Aria «Sopla hacia allí»
	6.	Porsena	Aria «Más fácil será el viento»
	7.	Livio	Aria «Al arma, oculto generoso ardor»
	8.	Horacio	Aria «¡Ay, Amor! ¡Ay, Clelia mía!»
	9.	Clelia	Aria «Sopla el Bóreas irritado»
	10.	Horacio y Clelia	Aria a dúo «Prestad aliento»
<i>Segundo acto</i> [Falconi]	11.	Porsena, Clelia y Horacio	Aria a 3 «Dichosa mi estrella»
	12.	Porsena	Aria «Si un cuidado»
	13.	Clelia	Aria «Barquilla leve»
	14.	Horacio	Aria «Exhala este clavel»
	15.	Livio	Aria «Vamos, no a emprender»
	16.	Porcia	Aria «Inquieta en el nido»
	17.	Mimo	Aria «Como el conejo»
	18.	Horacio	Aria «Vuelve, vuelve a la batalla»
	19.	Porcia y Porsena	Aria a dúo «Al furor»
		20.	Clelia

Tercer acto [Faccio]	21.	Horacio	Aria «Si batiendo las alas, defiende»
	22.	Porsena	Aria «Robándome una beldad»
	23.	Horacio	Aria «Guerra, que favor»
	24.	Porcia	Aria «Bien haces, Clelia, en llorar»
	25.	Clelia	Aria «Permite, oh, tú, Himeneo»
	26.	Música a 8	Coro «Para triunfo superior»

Tal y como se verá en el capítulo dedicado a Rosa Rodríguez, las arias irán adquiriendo un grado de dificultad –dentro del modelo italiano– bastante destacable respecto a los títulos estudiados anteriormente. No debemos olvidar, sin embargo, que *Amor aumenta el valor* se estrena casi ocho años después que títulos operísticos como *Angélica y Medoro* o *La hazaña mayor de Alcides*, por lo que es muy probable que las actrices-cantantes de la ópera que aquí nos ocupa estuvieran más que preparadas para afrontar estos grados de complejidad vocal requeridos en este título.

4.6. VENDADO ES AMOR, NO ES CIEGO DE JOSÉ DE CAÑIZARES Y JOSÉ DE NEBRA

Título: *Vendado es amor, no es ciego*
Género: Zarzuela
Fecha y lugar de estreno: 3 de agosto de 1744 en el Teatro de la Cruz
Libretista: José de Cañizares
Compositor: José de Nebra
Compañía: José de Parra
Articulación: 2 jornadas

El 3 de agosto de 1744 se estrena en el Teatro de la Cruz, en una sesión de noche, la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego*, con libreto de José de Cañizares y música de José de Nebra. La función en cuestión, que estuvo acompañada por la representación del entremés *El gallego burlado* y un fin de fiesta, debió ser todo un éxito, ya que se mantendría en cartelera hasta el día 31 de ese mismo mes, convirtiéndose en un producto económicamente muy rentable para la compañía de José de Parra, encargada de su representación. Un éxito que se puede justificar, entre muchos otros factores, por los constantes juegos de tramoya y cambios de decorado que tanto gustaban al público de mediados del siglo XVIII⁷⁵⁰.

⁷⁵⁰ De hecho, consta un pago de 1500 reales al tramoyista y de 660 al pintor, por un bosque. Información extraída de OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 14, Teatros de Madrid, vol. 4...*, p. 62.

Además de las constantes mutaciones escénicas y juegos de tramoyas⁷⁵¹, consta un pago de adehala, es decir, una bonificación extra a sus honorarios, a las actrices-cantantes María Antonia de Castro (de 480 reales), Catalina Pacheco (480), Rosa Rodríguez (480), Isabel Camacho (320), Gertrudis Verdugo (320) y al gracioso Francisco Rubert «por haber cantado en uno de los juguetes» (64)⁷⁵² por, seguramente, el excelente trabajo que debieron realizar en el estreno. Además, tal y como era habitual en este género, convivían en el escenario un total de trece personajes –a los que hay que sumar el conjunto de ninfas y pastores– de los cuales más de la mitad tenían intervenciones cantadas. A continuación, disponemos este total de personajes cantados y no cantados, tal y como se recogen en el libreto de José de Cañizares:

Tabla 29: Personajes de la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* (1744)⁷⁵³.

<i>Personas que hablan en ella</i>		
Anquises (canta)	Cintia	Brújula (canta)
Diana (canta)	Selenisa (canta) ⁷⁵⁴	Lesbia
Menandro	Venus (canta)	Pastores
Tí tiro (canta)	Eumene (canta)	Ninfas
Nicteo, barba	Antenor	Música

Si bien es cierto que conocemos la compañía que representó esta zarzuela y los pagos por adehala realizados a los principales cómicos, desgraciadamente en el libreto no se aporta ningún tipo de información acerca de qué actor interpretó a cada personaje. Sin embargo, tal y como afirma Álvarez Martínez, gracias a la partitura manuscrita de José de Nebra sí podemos conocer qué actrices cantaron los roles principales, pues el compositor indicó el nombre de casi todas ellas en el encabezamiento de las piezas⁷⁵⁵. Un aspecto que confirma, por otra parte, esta hipótesis que ya hemos planteado –y en la que continuaremos insistiendo a lo largo de los apartados dedicados a nuestras actrices-cantantes– de que, en este caso Nebra, pero también

⁷⁵¹ Uno de los juegos escenográficos para nosotros más impactantes se produce en la primera jornada de la obra con la primera aparición de la diosa Venus. Catalina Pacheco entra en escena directamente cantando «en un trono de flores con la cúpula de un árbol de flores encarnadas, blancas y girasoles de oro» y acompañada de sus ninfas.

⁷⁵² OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 14, Teatros de Madrid, vol. 4...*, p. 62.

⁷⁵³ Esta información, así como parte del análisis que se dispone en las siguientes páginas, ha sido extraído del siguiente libreto: CAÑIZARES, José de. *Vendado es amor, no es ciego*. Madrid, BNE, MSS/15016 [sin fecha], f. 1r.

⁷⁵⁴ A pesar de esta indicación, este rol solo canta en el primer cuatro que abre la zarzuela, junto al personaje de Música.

⁷⁵⁵ Esta información en concreto, así como parte del análisis que se dispone en las siguientes páginas, ha sido realizado gracias a la siguiente edición crítica de la partitura: NEBRA, José de. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela*, ed. M^a. Salud. Álvarez Martínez, Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 1999, p. 11.

otros compositores como Corradini, crearon su música pensando específicamente en las cualidades vocales de las cantantes.

Así, las diosas contrarias Venus y Diana serían interpretadas respectivamente por Catalina Pacheco (cuarta dama en la compañía de Parra) e Isabel Camacho (quinta dama); la ninfa Eumene, por María Antonia de Castro (segunda dama) y el pastor Anquises, por Gertrudis Verdugo (sexta dama). Los otros tres papeles cantados que faltan en esta lista, y de los cuales José de Nebra no aportó ningún tipo de información sobre quién fue su intérprete, son la graciosa Brújula, el gracioso Tí tiro y Selenisa. Desde nuestro punto de vista, no cabe duda de que Brújula fue interpretada por Rosa Rodríguez por diferentes motivos: en primer lugar, porque son constantes las colaboraciones entre el compositor y la intérprete. De hecho, es posible que directamente no indicase su nombre porque era más que evidente que este papel estaba creado para ella. Y, en segundo lugar, por la bonificación anteriormente señalada de 480 reales a la actriz, probablemente proporcional al número de piezas que interpretó, tal y como veremos a continuación.

Sin embargo, resulta más complicado precisar quiénes pudieron ejecutar los papeles de Tí tiro y Selenisa, ya que ambos solo tienen una intervención cantada. En el caso de Selenisa, solo debía repetir dos breves fragmentos de dos compases —«Tomad las veredas» (C28-29) y «Tañed las bocinas» (C34-35)— con un sencillo rango vocal de La₃-Re₄ en uno de los cuatros, hecho que nos lleva a suponer que pudo ser interpretada por la gran actriz de recitado Petronila Jibaja (primera dama). Además, que precisamente actúe en el cuatro que abre la zarzuela con una intervención tan breve podría interpretarse como una especie de guiño al público, que sin duda ya la conocía. Por otra parte, la intervención de Tí tiro, en la seguidilla-fandango «Tempestad grande, amigo» a dúo con Brújula, sí que presenta mayores requerimientos vocales, por lo que creemos que tuvo que ser ejecutado por un actor con habilidades para el canto, o por una actriz-cantante de la compañía, como Agustina de Molina (séptima dama) o Águeda de la Calle (sobresaliente).

Averiguar quién pudo interpretar a los personajes hablados resulta una tarea mucho más complicada, que creemos que solo podría ser realizada por un investigador especializado en la trayectoria de estos actores de recitado. En cambio, sí que podemos señalar la posibilidad de que el personaje de Nictéo fuese ejecutado, gracias a la indicación de Cañizares, por uno de los dos *barbas* de la compañía: Juan López o Juan Plasencia. Así, ya para finalizar esta aproximación a los intérpretes del estreno de la zarzuela, nos gustaría retomar la relación de

pagos por adehala que hemos recogido anteriormente, pues creemos que está muy relacionada con el protagonismo musical de cada personaje. Un hecho que, por otra parte, nos permite justificar nuestra hipótesis de que fuera Rosa Rodríguez quien ejecutase el papel de Brújula.

Tabla 30: Relación de intérpretes, pago por adehala y piezas cantadas en el estreno de *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

Personaje	Intérprete	Pago recibido	Número de piezas interpretadas			
			Arias	Números de conjunto	Otros ⁷⁵⁶	Total
Eumene	María Antonia de Castro	480	3	1	3	7
Venus	Catalina Pacheco	480	2	7	3	12
Brújula	Rosa Rodríguez	480	2	2	1	5
Diana	Isabel Camacho	320	1	2	1	4
Anquises	Gertrudis Verdugo	320	2	6	2	10

Como podemos comprobar, que Rosa Rodríguez recibiera exactamente la misma cantidad que Catalina Pacheco, la actriz con mayor número de intervenciones cantadas de toda la obra, y que María Antonia de Castro, la intérprete con las arias quizás más complejas; es para nosotros un indicativo de que tuvo que ser ella la que ejecutó el papel de la graciosa Brújula. Un personaje que, junto a Tí tiro se encargaba de romper la tensión dramática producida en escena por las relaciones de venganza y amor producidas entre los personajes de Anquises, Venus, Diana y Eumene. De hecho, casi como si de unos espectadores más se tratasen, comentan en dos ocasiones, una en cada jornada, la originalidad del argumento de la obra de Cañizares, es decir, de la propia zarzuela en la que están actuando:

Tabla 31: Diálogos entre los graciosos Tí tiro y Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Primera jornada</i>	
BRÚJULA	Válgate el demonio el nombre que fue a buscar el ingenio.
TÍ TIRO	¿Es la fábula de un mozo que Virgilio pinta viejo?
LOS DOS	No es eso lo que decimos pues lo otro no lo sabemos ⁷⁵⁷ .
<i>Segunda jornada</i>	
TÍ TIRO	Válgate el diantre qué rara elección tuvo el poeta en tal fábula.
BRÚJULA	Animal si todas las que hay se encuentran

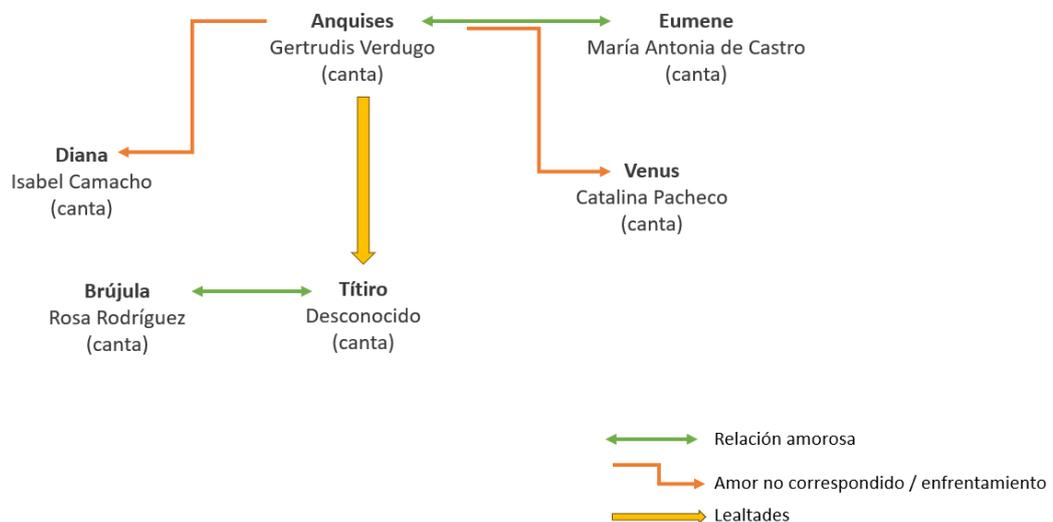
⁷⁵⁶ Aquí incluimos el resto de números a solo que no son arias, tales como recitativos o seguidillas.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, f. 13v.

	escritas, y todas paran en ensalada de hierbas, árboles, plantas y flores ¿qué pudo hacer? ⁷⁵⁸
--	--

Efectivamente, ambas referencias hacen alusión al argumento o a la naturaleza de la obra. En primer lugar, el mozo al que «Virgilio pinta viejo» es Anquises, padre de Eneas y uno de los protagonistas de esta obra, a quien en su obra *La Eneida* el poeta romano lo retrata ya como una persona anciana cuando huía de Troya. En segundo lugar, las palabras de la graciosa «todas paran / en ensaladas de hierbas, / árboles, plantas y flores», hacen referencia a la originalidad de la trama, probablemente no conocida por los espectadores que asistieron al teatro. Así, en esta zarzuela se tratan las relaciones –constantemente cambiantes– entre el pastor Anquises, la ninfa Eumene y las diosas Diana y Venus. A continuación, antes de adentrarnos en el argumento de esta obra, ofrecemos un esquema con las –cambiantes– relaciones de los principales personajes:

Ilustración 7: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Vendado es amor, no es ciego* (1744).



Este pastor (Gertrudis Verdugo), devoto de la diosa Diana (Isabel Camacho), ha renunciado a los placeres del amor⁷⁵⁹, rechazando así a la ninfa Eumene (María Antonia de Castro) que desde el comienzo de la obra declara su pasión por el futuro padre de Eneas. Por

⁷⁵⁸ CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, ff. 21r.-21v.

⁷⁵⁹ «Feliz quien viva / y de su resistencia / labre su dicha». En CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, f. 2v.

otra parte, Venus (Catalina Pacheco), conocedora de que Anquises rechaza su culto, irrumpe en escena para acabar con su vida. En cambio, al contemplar por primera vez la belleza del pastor, el deseo de venganza se convierte en amor, y, en vez de matarle, le tira una flecha que hace que caiga inmediatamente rendido a sus pies. Evidentemente, la manera de expresar toda esta ferviente pasión de la diosa va a ser a través de la música, en concreto, a través del aria de Venus «¿Quién, cielos, de Adonis?». Una pasión que inmediatamente envuelve a Anquises, haciéndole abandonar incluso su devoción por Diana.

Poco después de esta escena de encuentro entre los nuevos amantes (dúo «Seré un mármol»), Anquises comete el error de desvelar el secreto de la identidad de Venus a Eumene al final de la primera jornada, dando así lugar al aria a cuatro «Qué motivo te hace Eumene», donde cada personaje expone sus principales preocupaciones. Tras este cierre, se da comienzo a la segunda jornada de la zarzuela, en la que desde su inicio se presentan dos diosas completamente opuestas: Venus, que desea vengarse de nuevo de Anquises matándole (aria «Ciegue, clame y suspire»), y Diana, quien, a pesar de la ofensa, se muestra magnánima con el pastor (aria «Yo haré ese lamento»). En cambio, la diosa Venus, incapaz de herir lo que una vez amó, delega en la ninfa Eumene este encargo, haciéndole saber que si no cumple con su misión será ella quien pague con su propia vida:

VENUS	Ay, que no tengo valor para destruir lo que una vez amé; y así te doy [...] Ejecute la sentencia y pues te debe mi honor tanto que airada te vi cuando ahora se disculpó obre tu mano lo que la dicta tu indignación. Y mira bien lo que haces, que es tu vida el fiador suyo, y que has de morir tú si le concedes perdón ⁷⁶⁰ .
-------	---

La ninfa Eumene, haciendo gala de su intachable moralidad, decide sacrificar su vida por la de su amado Anquises (recitativo «Estos tejidos lazos»). Tras esta trágica pérdida, Venus y Diana comienzan una disputa que se ve en cierto sentido interrumpida por un terremoto que se produce en escena, dando así comienzo al trío entre las dos diosas y Anquises «Bramen los

⁷⁶⁰ CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, f. 25r.

truenos». Un trío que enlazará con un apoteósico y feliz final donde todos los personajes que han intervenido en esta zarzuela salen a escena con la excusa del terremoto, que todavía no cesa⁷⁶¹. Es este el momento en el que se cantan tanto la seguidilla-fandango «Tempestad grande, amigo» de los graciosos Brújula y Tíiro, como la confesión final de Anquises, quien, ya en el templo de Júpiter, rodeado de las diosas Venus y Diana, de los graciosos y del resto de personajes que participan en esta zarzuela (Nictéo, Antenor, Menandro, Cintia y Selenisa) dispone las siguientes palabras:

ANQUISES	Que Eumene bella me tuvo un amor tan casto que no supo del deseo aunque conoció al cuidado: que cometí contra Venus una culpa, y no esperando a hallar la satisfacción, mi muerte puso a su cargo, y ella el forzoso peligro de su vida atropellando me dio libertad, pues ¿cómo no siendo cruel, ingrato y aleve, puedo faltar a darla el alma y la mano? ⁷⁶² .
----------	--

Esta confesión del pastor, además de contribuir con este requerimiento de final feliz que caracteriza el género de la zarzuela, revela el triunfo de la moral y del amor virtuoso de Eumene, que podríamos considerar como la heroína trágica, sobre los deseos pasionales y vengativos de la diosa Venus. Es decir, Cañizares plantea un final que en cierto sentido se corresponde con las ideas defendidas por Ignacio de Luzán en su obra *La Poética* (1737), donde, en palabras de Sánchez Laílla, «el arte, para el hombre ilustrado, está subordinado al bien común, y, por lo tanto, ha de imitar lo moralmente bueno y perfeccionar lo que la vida nos presenta como malo»⁷⁶³.

De forma paralela a las intrigas de estos cuatro personajes serios cantados, discurren también las breves tramas secundarias de los pastores Antenor y Menandro, ambos enamorados

⁷⁶¹ Cabe destacar aquí el ingenioso comentario que Cañizares pone en boca de Brújula para hacer reír al público: «Ay, Tíiro, que allá arriba / deben de estar ensayando / contradanzas, que del cielo / se estremecen los tablados». En CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, f. 28v.

⁷⁶² *Ibid.*, f. 31r.

⁷⁶³ SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis. «La *Poética* de Luzán», *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, A. Egido, J. E. Laplana Gil (coords.), Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 2010, p. 93.

de la ninfa Eumene, así como los enredos amorosos de los graciosos Tíiro y Brújula, tratados con mayor detenimiento en el apartado dedicado a la actriz-cantante Rosa María Rodríguez. Toda esta concatenación de sucesos irá acompañada de una música y un canto totalmente justificados dentro de la acción. Así, los doce recitativos –o «recitados», pues es así como se les denomina en el libreto y en la partitura que venimos trabajando– servían de preludeo a las emociones contenidas en las arias.

Por otra parte, los números de carácter más popular, como las seguidillas de Anquises, o la seguidilla-fangando de Brújula y Tíiro, tienen mucho más que ver con la propia acción en sí misma. En el primer caso, el pastor entona esta forma estrófica, en soledad, con la única compañía del gracioso Tíiro, precisamente para transmitir sus ideas respecto al amor y su culto a Diana. En este caso, no se trata tanto de la expresión de sentimientos, sino más bien de contar al público qué ideales mueven a Anquises al comienzo de la obra. En el segundo caso, los graciosos cantan la seguidilla-fandango, cargada de comicidad, con el objetivo de distraerse respecto a la tormenta que se está produciendo en escena.

Por último, los tres cuatros que se disponen en esta obra tenían la función de, casi como una «voz impersonal del destino»⁷⁶⁴, avisar y comunicar a los personajes de los hechos que iban a ocurrir en el transcurso de la acción. A continuación, recogemos las piezas cantadas que se distribuyen a lo largo de esta zarzuela, con la finalidad de tener una visión panorámica más global que facilite los análisis de los personajes de Eumene (María Antonia de Castro), Brújula (Rosa Rodríguez) y Venus (Catalina Pacheco), dispuestos en los apartados de las actrices-cantantes que los interpretaron.

Tabla 32: Números musicales de la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Primera jornada</i>	<i>Número</i>	<i>Personaje/s</i>	<i>Íncipit</i>
	1.	Música y Selenisa	Cuatro «Al valle, ninfas, al valle»
	2.	Anquises	Seguidillas «En amor, pastorcillos»
	3.	Eumene	Aria «Gozaba el ánimo»
	4.	Música	Cuatro «Pues Anquises desprecia»
	5.	Venus y Música	Solo y cuatro «Napeas del bosque»
	6.	Venus	Aria «Quién, cielos, de Adonis»
	7.	Anquises	Aria «Esta flecha que me hirió»
	8.	Anquises	Aria «Seré un mármol»
	9.	Eumene	Aria «El bajel que no recela»
	10.	Brújula	Aria «De un ojo era falta»

⁷⁶⁴ Este concepto es acuñado por Querol en su siguiente obra: QUEROL, Miguel. *Música barroca española: teatro musical de Calderón: estudio, transcripción y realización del acompañamiento*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, p. 17.

	11.	Diana, Venus, Eumene y Anquises	Aria a 4 «Qué motivo te hace, Eumene»
Segunda jornada	12.	Venus	Aria «¿Quién fio de un mar sereno?»
	13.	Diana	Aria «Yo haré ese lamento»
	14.	Brújula	Aria «Esta chula cara»
	15.	Venus	Aria «Yo seré la primera»
	16.	Música	Cuatro «Pues el tirano Anquises»
	17.	Eumene	Aria «Adiós, ingrato, dueño traidor»
	18.	Anquises	Aria «Batalla con mi pecho»
	19.	Venus, Anquises y Diana	Trío «Bramen los truenos»
	20.	Brújula y Títilo	Seguidilla-Fandango «Tempestad grande, amigo»
	21.	Música	Cuatro «Pues a Cupido la venda»

4.7. *DONDE HAY VIOLENCIA NO HAY CULPA* DE NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ Y JOSÉ DE NEBRA

Título: *Donde hay violencia, no hay culpa*
Género: Zarzuela
Fecha y lugar de estreno: 1744 en el teatro privado del Duque de Medinaceli
Libretista: Nicolás González Martínez
Compositor: José de Nebra
Compañía: José de Parra
Articulación: 2 jornadas

En el año 1744 se representa en el teatro privado del Duque de Medinaceli, Luis Antonio Fernández de Córdoba y Spínola, la zarzuela *Donde hay violencia no hay culpa*, con libreto de Nicolás González Martínez y música de José de Nebra⁷⁶⁵. La compañía encargada de llevar a cabo esta representación de carácter privado –de la cual se desconoce tanto el motivo como la fecha exacta de su estreno– fue la del autor José de Parra, que contaba desde el año 1741 con una sólida experiencia en la representación de zarzuelas. En esta agrupación, actuaban además actores y actrices-cantantes de la talla de María Antonia de Castro, Juan López, José Esteban, Rosa Rodríguez y una jovencísima Catalina Pacheco, entre muchos otros. No obstante, que su estreno se realizase para un círculo privado de nobles, no significa que nunca se representase ante el gran público. De hecho, consta ya en el año 1749 una posible

⁷⁶⁵ En la propia portada del libreto manuscrito se indica que esta obra habría de representarse «en el coliseo del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli». En GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia no hay culpa...*, f. 283. Para ampliar la información acerca de las representaciones privadas en los teatros nobles de Madrid véase: FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

primera⁷⁶⁶ reposición de esta zarzuela por la compañía de Manuel de San Miguel⁷⁶⁷, que contaría por aquel entonces con las ventajas que señala Álvarez Martínez:

Como es sabido, aquellas obras que se ponían en escena en coliseos particulares, por lo general, se cedían a las compañías para que pudieran representarlas poco después a un auditorio más amplio en los teatros públicos [...]. Mostrar una zarzuela en estas condiciones suponía para las compañías una ventaja económica, ya que no tendrían que pagar al compositor ni al libretista, al mismo tiempo que se le ofrecía al público un espectáculo nuevo⁷⁶⁸.

Volviendo al estreno de 1744 que nos ocupa, la obra cuenta la historia de la tragedia de la dama romana Lucrecia que, despreciada y violada por Sexto Tarquino, el hijo del rey, decide quitarse la vida al final de la segunda jornada. Una trama, basada en la narración del historiador romano Tito Livio, que probablemente era bien conocida por las personas que asistieron a este estreno de 1744, pues había sido ya empleada como tema principal –y también puesta en música– en obras como el *Baile de Lucrecia y Tarquino* (ca. 1655) de Agustín Moreto, *La tragedia de Lucrecia* (1719) de Juan Salvo y Vela o *La más heroica romana contra el poder de Tarquino* (1728), de Francisco de Armesto y Quiroga. En cambio, y a pesar de la magnitud del problema que se presenta en esta trama, esta zarzuela estará cargada de momentos cómicos –en cierto sentido de manera muy similar al baile anteriormente mencionado– que romperán con la gravedad del argumento, tal y como cabría esperar de este género. Así, tal y como ya hemos recogido en el segundo capítulo de este trabajo, la trágica muerte de Lucrecia no se va a presentar en escena, sino que esta va a ser anunciada por la graciosa Laureta a través de las siguientes palabras:

No sé si ha muerto; / mas yo la dejé difunta, / y era un consuelo mirarla / como era tan blanca / y tan rubia⁷⁶⁹.

De hecho, una de las –para nosotros– mayores ironías de esta obra es que el virtuosismo de la dama romana Lucrecia es constantemente cuestionado por los que se supone que son los dos personajes más cercanos a ella: su amado Colatino y su confidente Laureta. Por una parte, este joven galán pone en entredicho la honradez de Lucrecia cuando descubre que está a solas

⁷⁶⁶ La investigadora Álvarez Martínez recalca la posibilidad de que se produjesen otras dos reposiciones en 1748 y 1753, pues en la partitura de la zarzuela se añaden tres nuevas piezas acompañadas por estas dos fechas. Para ampliar esta información véase NEBRA, José de. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela*, ed. M^a. S. Álvarez Martínez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, p. 8.

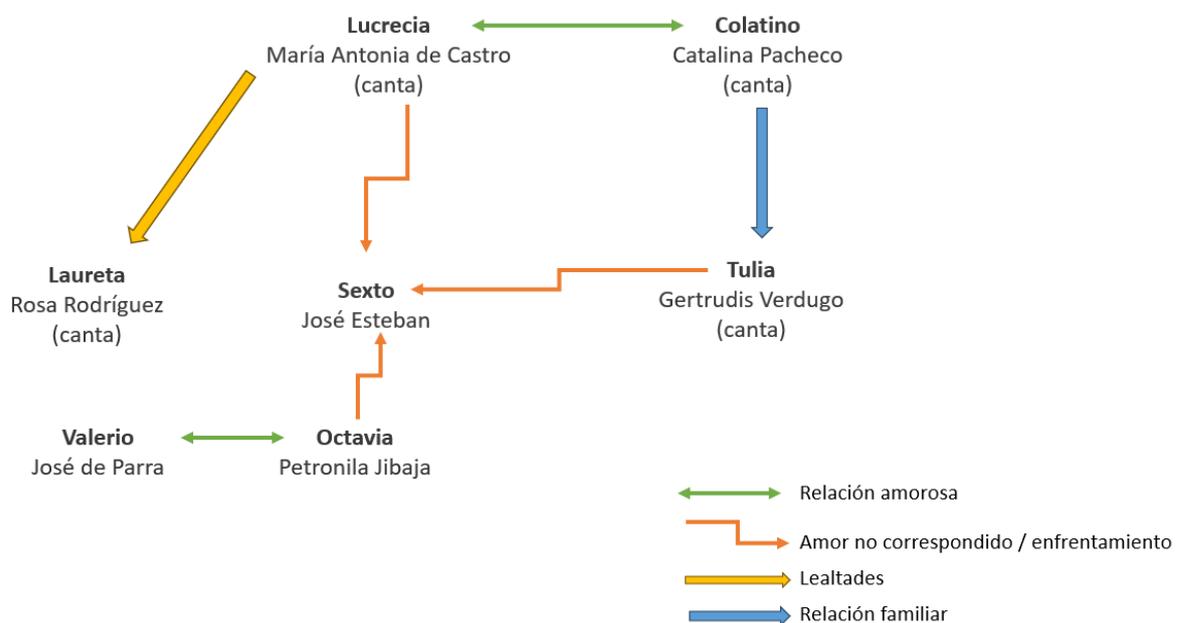
⁷⁶⁷ AHVM., Expediente 3-371-1, 1749. De hecho, es bastante probable que en esta reposición de 1749 actuase de nuevo Catalina Pacheco, pues es la única de las actrices-cantantes del estreno original que se encontraba en activo en alguna de las dos compañías madrileñas en ese año.

⁷⁶⁸ NEBRA, J. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela...*, pp. 8-9.

⁷⁶⁹ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia no hay culpa...*, f. 283r.

con Sexto⁷⁷⁰; y, por otra, la confidente Laureta, es quien aconseja a Sexto a través de un discurso repleto de metáforas que no cese en su conquista⁷⁷¹. Lucrecia, a pesar de esta falta de apoyo por parte incluso de sus allegados más cercanos, demuestra hasta el final de la obra esa virtud en ella esperada, acercando a este personaje a las protagonistas femeninas de las óperas serias. Unos personajes que, por otra parte, la actriz María Antonia de Castro –Lucrecia en la zarzuela– estaba ya acostumbrada a representar. A continuación, antes de adentrarnos en el argumento de esta obra, ofrecemos un esquema con las relaciones y tensiones entre los principales personajes:

Ilustración 8: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).



Junto a esta intriga entre Lucrecia, Sexto y Colatino, encontramos tramas paralelas como las de Tulia, que desea a Sexto; y la de Octavia, que debe casarse con este tirano príncipe a pesar de que su corazón pertenezca a Valerio. Así, según Fadel Rodríguez, tanto los personajes principales como los secundarios «possuem paixões absolutas que os levam a agir de determinada maneira, assemelhando-se, portanto, das tragédias de liberdade/destino de

⁷⁷⁰ «¿Qué escucho? Cuando venía / buscando a Lucrecia, veo / que con amantes caricias / Sexto la entretiene ¡Ay, ansias!». En GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia no hay culpa...*, f. 304v.

⁷⁷¹ «Señor, semejantes ninfas, / son erizos de castañas, / todas cercadas de espinas. / Si a cogerlas llegan, clavan, / si van a tomarlas, pican / más porfiando al fin se ablandan, / que unos días y otros días / pueden mucho, y con el tiempo / no hay desdén que no se rinda». En GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia no hay culpa...*, f. 304r.

Calderón de la Barca»⁷⁷². Es decir, los personajes actúan en base a unos objetivos muy específicos, casi inalterables. Por ejemplo, Tulia luchará por el amor de Sexto a pesar de que conoce su oscura y verdadera naturaleza⁷⁷³; mientras que Sexto está dispuesto a casarse con Octavia –aunque sienta una enfermiza obsesión por Lucrecia– porque sabe que esta decisión será la más conveniente para su patria. Finalmente, a pesar de todas las pasiones y cuestionables decisiones tomadas por los personajes de esta zarzuela, esta terminará, tal y como era habitual en este género, con un final feliz, protagonizado tanto por la inclusión de una breve escena entre los graciosos Corvín y Laureta, como por la interpretación del cuatro «De Himeneo halagüeño», que tenía precisamente esta función, la de concluir la obra.

Desconocemos hasta qué punto este argumento era del interés del Duque de Medinaceli o si González Martínez lo escogió por algún motivo en particular. En cambio, lo que sí parece evidente es que la labor que realizaron tanto el compositor José de Nebra como el ya citado dramaturgo de esta obra tuvo que ser del agrado del Duque, pues menos de tres años más tarde, en 1747, volverá a contratar a esta pareja para la creación de la zarzuela *No hay perjurio sin castigo*, representada con motivo del casamiento de su hijo, Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba de la Cerda y Moncada, por la compañía de Manuel de San Miguel.

De hecho, el grado de perfección puesto en este producto puede apreciarse en el propio reparto de la obra. Para los cuatro papeles cantados de la zarzuela (Lucrecia, Laureta, Colatino y Tulia) escogieron a unas ya consagradas actrices-cantantes especializadas en papeles serios femeninos y graciosos como María Antonia de Castro y Rosa Rodríguez; y a unas jovencísimas Catalina Pacheco y Gertrudis Verdugo, respectivamente. Por otra parte, para los roles declamados, eligieron a los celebrados intérpretes Petronila Jibaja, José Esteban o Juan López y al todavía novel –pero aplaudido con los años– gracioso Francisco Rubert. Un reparto que nos hace corroborar la precisión con la que tuvo que ser pensada la representación de esta zarzuela. Si bien en el libreto de esta obra no se precisa el nombre de la compañía que la interpretó en su estreno, sí que se recogen los nombres de las actrices-cantantes que en ella actuaron, con las indicaciones que se disponen a continuación:

Tabla 33: Personajes y reparto de *Donde hay violencia no hay culpa* en su estreno de 1744.

<i>Personaje</i>	<i>Partes cantadas</i>	<i>Intérprete</i>
Lucrecia, dama romana	Sí	María Antonia de Castro

⁷⁷² FADEL RODRÍGUEZ, Iara Luzia. *Música e poética...*, p. 225.

⁷⁷³ Las dos arias de Tulia, «Qué contenta el alma mía» y «Ya, afecto mío» son precisamente una expresión del profundo sentir amoroso de este personaje.

Colatino, joven galán	Sí	Catalina Pacheco
Tulia, hermana de Colatino	Sí	Gertrudis Verdugo
Laureta, confidente	Sí	Rosa Rodríguez
Silvia, princesa romana	No	Águeda de la Calle
Tarquino, rey barba	No	Juan López
Sexto, príncipe	No	José Esteban
Lelio, rey de los rútilos	No	Juan Ángel
Octavia, hermana de Lelio	No	Petronila Jibaja
Corvín, criado ⁷⁷⁴	No	Francisco Rubert
Valerio, galán	No	José de Parra

Curiosamente, todos ellos pertenecerían a la compañía que José de Parra formó para las temporadas teatrales tanto de 1743-1744, como de 1744-1745, por lo que es muy difícil precisar en qué momento específico de 1744 fue representada. Además, otro guiño a que fue esta agrupación la encargada de su representación es que el personaje de Laureta –interpretado por Rosa Rodríguez– hace referencia a la propia categoría que desempeñaba esta actriz dentro de esta troupe, ya que era la tercera dama de esta, tal y como se dispone a continuación:

LAURETA No es sino marcharme a casa
y nadie este pecadillo
me muerda, porque es ya plaga
que el papel de las terceras
toque a las terceras damas⁷⁷⁵.

Otro dato de interés que nos ofrece el libreto, y que permite acercarnos a este estreno de 1744, son las mutaciones que se produjeron en escena. Así, la primera jornada, dividida en tres cuadros, se desarrollaría en un teatro de selva⁷⁷⁶, en un salón⁷⁷⁷ y probablemente en un jardín⁷⁷⁸. Por otra parte, la segunda jornada estaría conformada por cuatro cuadros, uno más que la anterior, siendo estos un salón⁷⁷⁹, un jardín⁷⁸⁰, una selva⁷⁸¹, y un templo⁷⁸². Esta configuración escénica en cuadros resulta especialmente necesaria para conocer cómo se

⁷⁷⁴ Apréciase cómo también en esta obra se intercambian las ya antiguas nomenclaturas de «gracioso» y «graciosa» por las de «confidente» y «criado».

⁷⁷⁵ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia no hay culpa...*, ff. 288r.-288v.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, f. 283r.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, f. 291r.

⁷⁷⁸ Esta mutación la hemos deducido por las palabras que Colatino le dedicado a su criado: «Corvín, pues hemos venido; / sin que nadie a sentir llegue / que aquí estamos; / por la puerta / del jardín [...]». En *Ibid.*, f. 294v.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, f. 301r.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, f. 302v.

⁷⁸¹ *Ibid.*, f. 310v.

⁷⁸² *Ibid.*, f. 314r.

integran las partes cantadas en esta obra, tal y como trataremos a continuación. En cambio, cabe destacar en primer lugar, la ausencia de una obertura en esta zarzuela, quizás perdida, ya que en otros títulos coetáneos de Nebra como *Vendado es amor, no es ciego* (1744) o *Iphigenia en Tracia* (1747) sí que se dispone esta pieza inicial.

Tal y como hemos adelantado anteriormente, los números musicales de esta zarzuela (cuatros, seguidillas, coplas, recitados y arias) se insertan de una manera muy específica en la arquitectura de esta obra. Es decir, en ella no solo los cuatro tenían la función de enmarcar las jornadas, sino que vamos a comprobar también que –tendencialmente– las arias suelen insertarse al final de cada cuadro, probablemente para no interrumpir la acción y para otorgar a las cantantes ese esperado momento de lucimiento vocal, un aspecto heredado de la tradición operística italiana. Esta idea la podemos apreciar perfectamente en el primer cuadro de la obra, desarrollado con la mutación de «teatro de selva». Al comienzo de este, tras la intervención de la Música con el cuatro, Lucrecia, Laureta y Tulia (los tres personajes femeninos cantados) presentan sus intenciones al público a través de unas seguidillas (n.º 2 del cuadro que recogemos a continuación). Después de este breve momento musical, todo será diálogo hasta que ya finaliza el cuadro, momento en el que Lucrecia canta su recitado y aria de salida (n.º 3 y 4), a los que Colatino responde a través de unas coplas (n.º 5).

Esta idea se hace incluso más evidente en el segundo cuadro de «salón», donde no se dispone ningún número musical hasta ya el final de este, momento en el que se insertan las parejas de recitado-aria de Tulia y Laureta. Dos personajes cuyas arias parecen estar, en las dos jornadas de la obra, agrupadas temática y tonalmente a una distancia de quinta. Así, el aria «Qué contenta el alma mía» (en Sol Mayor) de Tulia, parece recibir la respuesta de Laureta con su aria «Se ve uno y otro amante» (Do menor). Un aspecto que se repite en la segunda parte de la zarzuela con «Ya, afecto mío» (en Re menor) de Tulia y «Si a casa va el majo» (Sol Mayor) de Laureta.

Así, en esta obra se interpretan un total de más de veinte números musicales repartidos entre los personajes de Lucrecia, Tulia, Colatino, Laureta y la Música. Cada uno de ellos, con la excepción de este último, que solo interpretaría los cuatro, cantaría un total de dos parejas de recitativo-aria da capo en cada jornada. Además de ello, todos ejecutarían alguna seguidilla, a tres o a dos voces, y solo Colatino cantaría unas coplas. Sea como fuere, desde nuestro punto de vista, el protagonismo musical de esta zarzuela pertenece a la dama Lucrecia, no solo porque es el personaje que mayor participación cantada tiene junto con Colatino, sino porque sus arias

presentan una expresividad y una complejidad vocal no equiparables al resto de intervenciones. A continuación, para facilitar futuros análisis, se disponen números musicales con relación a las jornadas y al cuadro en el que se insertan:

Tabla 34: Cuadros y números musicales de *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).

<i>Primera jornada</i>	<i>Cuadro</i>	<i>Número</i>	<i>Personaje/s</i>	<i>Íncipit</i>
	<i>Teatro de selva</i>	1.	Música	Cuatro «A la gran deidad de Marte»
		2.	Lucrecia, Tulia y Laureta	Seguidillas «Si en las sangrientas lides»
		3.	Lucrecia	Aria «Hado infiel, destino impío»
		4.	Colatino	Coplas «Espera, detente»
	<i>Salón</i>	5.	Tulia	Aria «Qué contenta el alma mía»
		6.	Laureta	Aria «Se ve uno y otro amante»
	<i>Jardín</i>	7.	Colatino	Aria «Falta de gruta oscura»
		8.	Lucrecia,	Recitado a tres «Témplese tu rigor»
		9.	Tulia y Colatino	Aria a tres «Muera un tirano alevé»
<i>Segunda jornada</i>	<i>Salón</i>	10.	Música	Cuatro «Apacible himeneo»
		11.	Colatino y Lucrecia	Seguidillas «Siento en el pecho un áspid»
		12.	Colatino	Aria «Corderilla atribulada»
	<i>Jardín</i>	13.	Tulia	Aria «Ya, afecto mío»
		14.	Laureta	Aria «Si a casa va el majo»
	<i>Selva</i>	15.	Lucrecia	Aria «Mi fiera mano airada»
	<i>Templo</i>	16.	Música	Cuatro «De Himeneo halagüeño»

Ya para finalizar, cabe destacar que en los apartados dedicados a Rosa María Rodríguez (Laureta), María Antonia de Castro (Lucrecia) y Catalina Pacheco (Colatino), se dispone un análisis musical pormenorizado de las piezas que estas intérpretes cantaron.

4.8. *PARA OBSEQUIO A LA DEIDAD, NUNCA ES CULTO LA CRUELDAD, E IFIGENIA EN TRACIA* DE NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ Y JOSÉ DE NEBRA

Título: *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia*

Género: Zarzuela

Fecha y lugar de estreno: 15 de enero de 1747 en el Coliseo de la Cruz

Libretista: Nicolás González Martínez

Compositor: José de Nebra

Compañía: José de Parra

Articulación: 2 jornadas

El 15 de enero de 1747 la compañía de José de Parra estrena en el Coliseo de la Cruz la zarzuela que nos ocupa en este apartado, con libreto de Nicolás González Martínez y música del compositor aragonés José de Nebra. El luto decretado por el fallecimiento de Felipe V, prolongado hasta el 22 de julio de 1746, ocasionó tanto la suspensión de las representaciones teatrales hasta esa fecha, como una profunda crisis económica en las compañías de actores, que las llevó incluso a tener que solicitar un subsidio al Ayuntamiento de Madrid, pues muchos de sus integrantes estaban recurriendo a la caridad⁷⁸³. Por ello, la representación de *Ifigenia en Tracia* en enero de 1747, sin complicadas escenografías debido al estado financiero en el que se encontraban las agrupaciones, responde a esta tentativa de recuperación económica llevada a cabo en los pocos meses que quedaban de la temporada de 1746-1747, ganando una media de 4.193 reales por representación⁷⁸⁴.

Se conservan dos libretos de la obra protagonista de estas páginas: uno, depositado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid⁷⁸⁵, en el que se recogen los personajes que actúan en este título, pero no los actores encargados de interpretarlos; y otro, ubicado en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla⁷⁸⁶, en el que sí se dispone esta relación (ver ilustración recogida a continuación). Así, para el estudio ofrecido tanto en estas páginas, como en los apartados correspondientes a Rosa Rodríguez (Cofieta en la zarzuela) y María Antonia de Castro (Ifigenia), hemos empleado ambos ejemplares por la información contenida en ellos. Por otra parte, para el estudio de la música de esta zarzuela, hemos recurrido directamente a la edición crítica de la partitura a cargo de Leza para el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (2018)⁷⁸⁷ y a la de Álvarez Martínez para la Institución «Fernando el Católico» (1997)⁷⁸⁸.

Ilustración 9: Relación de personajes y actores reflejada en el libreto conservado en la Universidad de Sevilla de la zarzuela *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747)⁷⁸⁹.

⁷⁸³ OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 17, Teatros de Madrid, vol. 4...*, p. 74.

⁷⁸⁴ NEBRA, José de; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Iphigenia en Tracia*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018, p. XIV.

⁷⁸⁵ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, e Iphigenia en Tracia*, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-55-13, 1747.

⁷⁸⁶ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, e Iphigenia en Tracia*, Sevilla, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, [Cald.]4, A-H4, 12, 1747.

⁷⁸⁷ NEBRA, J.; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad...*

⁷⁸⁸ NEBRA, José de. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Iphigenia en Tracia*. Zarzuela, M^a. Salud Álvarez Martínez (ed.), Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 1997.

⁷⁸⁹ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad...*, f. 3.

PARA OBSEQUIO A LA DEYDAD,³
 NUNCA ES CULTO LA CRUELDAD,
 Y IPHIGENIA EN TRACIA.

PERSONAS.

Iphigenia , Sacerdotisa de Diana.	La señora Maria Antonia de Castro.
Electra , Esposa de Pilades.	La señora Petronila Xibaxa.
Dircea , Princesa de Tracia.	La señora Antonia de Fuentes.
Cofieta , Confidente de Electra.	La señora Rosa Maria Rodriguez.
Polidoro , Principe de Ponto.	La señora Ana Guerrero.
Orestes, Principe de Mycenás.	La señora Catbalina Hispani.
Mochila , Criado de Pilades.	La señora Gertrudis Verdugo.
Pilades , Rey de Phocys.	Joseph Martinez.
Toante , Rey de Tracia.	Juan Manuel Angel.
Artidas , Capitan Trace.	Lucas del Viso.
Acompañamiento de	Zagalas , y Soldados.

Esta obra, de asunto mitológico, está basada en las tragedias de Eurípides, *Ifigenia en Áulide* (409 a.C.) e *Ifigenia en Táuride* (414 a.C.). En la primera de estas dos obras, Agamenón, rey de Micenas, y líder del ejército aqueo, se encuentra varado con su flota en Áulide debido a la falta de viento para zarpar. El adivino Calcas, revela que la única manera de conseguir el favor de los dioses en esta hazaña es sacrificando a su hija Ifigenia en honor a Artemisa, diosa helena de la caza, de la virginidad y de las doncellas. Agamenón, tras un incesante debate interno sobre cómo proceder, decide finalmente llevar engañada a su hija a Áulide, con la promesa de casarla con Aquiles, aunque su verdadera intención fuera realmente la de sacrificarla. En medio de la desesperación, Artemisa decide rescatar a Ifigenia momentos antes de su muerte, trasladándola a Táuride y convirtiéndola en sacerdotisa. En ambos libretos de la zarzuela se expone una introducción a la historia basada en las dos obras citadas de Eurípides:

Como los griegos emprendiesen la conquista de Troya, y el contrario viento los detuviese en Áulide, fue dicho por Chalcas, adivino, que ocasionado este infortunio el enojo de Diana [...], jamás se templaría el ceño de la diosa, si no se le sacrificaba a la infanta Ifigenia, hija de Clitemnestra, y de Agamenón, reyes de Micenas. Fue Ulises por la joven princesa, y fingiendo con su madre, que, teniéndola destinada esposa para Aquiles, la conducía al tálamo: al querer inmolarla, compadecida la diosa, y conduciéndola a la Táurica, la hizo sacerdotisa de su templo, en cuyas aras la sacrificaban los peregrinos, que incautamente pisaban los primeros el bosque en que estaba construido el templo de la deidad⁷⁹⁰.

En la segunda obra de Eurípides, *Ifigenia en Táuride*⁷⁹¹, la sacerdotisa –aunque aborrecida de esta práctica, tal y como se puede apreciar en la primera parte del título de esta

⁷⁹⁰ *Ibid...*, f. 1r.

⁷⁹¹ Según Álvarez Martínez, «se produce una confusión entre las dos regiones Táuride y Tracia, de ahí el cambio en el título y en la obra». En NEBRA, J. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad...*, p. 13.

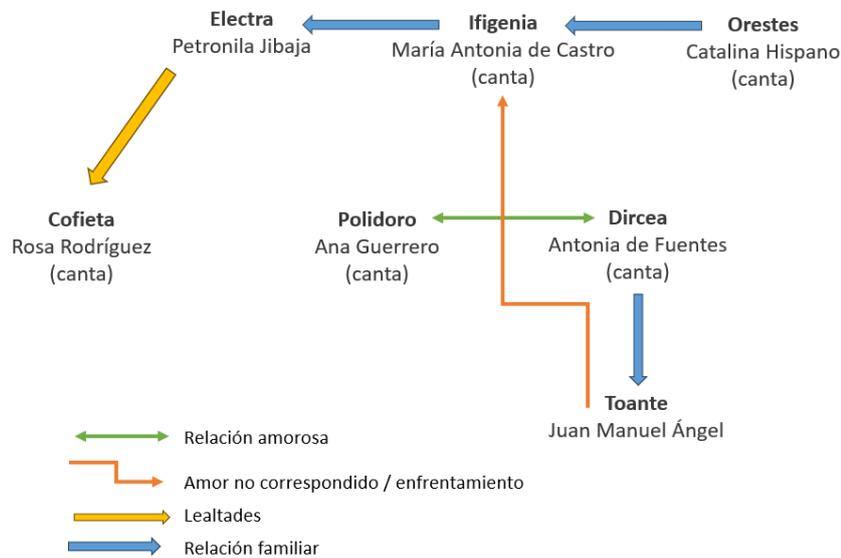
zarzuela— debía sacrificar a todos aquellos forasteros que pasaran por el bosque donde se levantaba su templo. Orestes, en compañía de su amigo Pílates, llegan a la isla con la intención de robar la estatua de Artemisa, pues es la única manera de poder liberarse de las Erinias, que lo persiguen después de que diera muerte a Clitemnestra y a su amante Egisto, culpables de la muerte de Agamenón. Ifigenia, momentos antes de que se llevase a cabo el sacrificio de los extranjeros capturados por Toante, descubre en ellos a su hermano. La segunda parte de la sinopsis dispuesta en los libretos nos relata todos estos aspectos de la siguiente manera:

Orestes, el hermano de Ifigenia, habiendo dado la muerte a Clitemnestra su madre, y al adúltero Egisto, rey de Frigia, porque inducidos de un amor indecente, dieron la muerte al rey Agamenón; como llegase a perder el juicio, y por el oráculo entendiéndose, que jamás lo recobraría, si no robaba el simulacro de Diana, que veneraban en la Táurica los trances; y acompañado de su fiel amigo Pilades, marido de su hermana Electra, aportase donde estaba Ifigenia: cuando intentaron sacrificarle, según el estilo del país, conocido por la sacerdotisa, huyó con él, y con el simulacro de Diana, dando muerte a Toante, rey que era de Tracia. Fínjase los demás, como verosímil, para mayor exornación de las escenas⁷⁹².

Resulta muy interesante resaltar la última frase dispuesta por González Martínez en esta introducción a la zarzuela, «fínjase los demás, como verosímil, para mayor exornación de las escenas», pues justifica tanto la introducción de los personajes graciosos de Mochila (Gertrudis Verdugo) y Cofieta (Rosa Rodríguez), como todas las libertades que el dramaturgo se tomó en la elaboración del libreto. La zarzuela comienza con el desembarco de Orestes (Catalina Hispano) y Pílates (José Martínez) en Tracia, donde se encuentra Ifigenia (María Antonia de Castro), para intentar robar la estatua de la diosa Diana. En esta isla también están, debido a un naufragio, Electra (Petronila Jibaja), hermana de Orestes e Ifigenia, y su criada Cofieta, disfrazadas de pastoras. Por otra parte, Polidoro (Ana Guerrero), también acude a Tracia para casarse con Dircea (Antonia de Fuentes), hermana de Toante (Juan Manuel Ángel). En cambio, este último príncipe está enamorado de la sacerdotisa, quien, a su vez, sentirá una indudable atracción hacia Orestes hasta que descubre la verdadera identidad de este. A continuación, antes de proseguir con la trama, recogemos un esquema de las principales relaciones entre los personajes:

⁷⁹² GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad...*, ff. 1r-1v.

Ilustración 10: Diagrama de flechas de las tensiones dramáticas de los personajes de *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad* (1747).



Este complejo argumento, rico en enredos amorosos y tramas secundarias, responde perfectamente a la jerarquización de las compañías teatrales, donde coexistían comediantes dedicados más específicamente a la recitación o al canto. De las nueve actrices que componían la agrupación de Parra para la temporada de 1746-1747, ocho actúan en esta zarzuela; mientras que, de los doce actores, solo tres interpretan personajes principales, dedicándose el resto a ejecutar el «acompañamiento de soldados». Por otra parte, tal y como expresa Leza, hay una clara diferencia entre los personajes que solo recitan y aquellos que recitan y cantan. Mientras que los personajes de Ifigenia, Orestes, Dircea y Polidoro «generan unas intensas relaciones de amor y celos que encontrarán su expresión más explícita en números musicales, tanto solistas como de conjunto, y que remiten en gran medida a los códigos de la ópera italiana contemporánea»⁷⁹³, los roles que no cantan –como Electra, Toante o Pílates– parecen desarrollar unas subtramas independientes.

De hecho, González Martínez confiere al personaje hablado de Pílates –interpretado por el primer galán de la compañía, José Martínez– la responsabilidad de ser quien, a través de sus extensos diálogos hablados, introduzca e informe al público acerca de elementos de la trama que ocurrieron con anterioridad al momento que se relata en la zarzuela, como, por ejemplo, el

⁷⁹³ NEBRA, J.; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad...*, p. XIX.

crimen cometido por Orestes, que justifica su estadía en Tracia⁷⁹⁴. El equivalente femenino de este personaje es, debido a la cantidad de monólogos y diálogos que debía recitar, Ifigenia, la absoluta protagonista de esta obra⁷⁹⁵. Un rol que destaca sin duda por su versatilidad y que debía ser interpretado por una cómica que pudiera abarcar estas citadas intervenciones habladas, combinándolas con las musicales, y pasando por los distintos afectos –tan extremos– que debía encarnar este personaje.

Sin duda, la elección de qué comediante interpretó cada personaje no fue tampoco arbitraria. Las colaboraciones entre el libretista, el compositor y el autor de comedias ya se venían produciendo desde los primeros años de la década de 1740, un hecho que lleva a Contreras Elvira a afirmar que era el libretista, debido a su estrecha relación con la agrupación de Parra, quien establecía los repartos de los personajes entre los actores y las actrices⁷⁹⁶. De hecho, existen bastantes similitudes entre los personajes principales del reparto de esta zarzuela y el de *Donde hay violencia, no hay culpa*, estrenada tres años antes también por la troupe de José de Parra.

El personaje serio protagonista femenino cantado (Lucrecia e Ifigenia) fue interpretado en ambas obras por María Antonia de Castro, el gracioso femenino cantado (Laureta y Cofieta), por Rosa Rodríguez; mientras que el serio hablado (Octavia y Electra), por Petronila Jibaja. La única excepción la supone el serio masculino protagonista, ejecutado aquí por Catalina Hispano, ya que la Catuja (Colatino en *Donde hay violencia, no hay culpa*) formaba parte en esta temporada de la compañía «contraria», la de Manuel de San Miguel. Es decir, se vuelven a escoger aquí combinaciones que tuvieron éxito anteriormente. A continuación, recogemos la relación de comediantes y categorías que actuaron en el título que nos ocupa:

Tabla 35: Personajes, reparto y categoría de los cómicos que intervinieron en el estreno de *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* en 1747.

Personaje	Partes cantadas	Intérprete	Categoría	Autor compañía
-----------	-----------------	------------	-----------	----------------

⁷⁹⁴ «Si adviertes que a Tracia vine, / de Micenas fugitivo / a Clitemnestra y a Egisto, / de Frigia rey este, aquella / vuestra madre, vengativo / la vida quitase en fe / del horroroso delito / de haber dado a Agamenón / vuestro heroico padre invicto / muerte los dos, por tan feo, / tan indecente motivo». En GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad...*, f. 33-34.

⁷⁹⁵ Como ejemplo, disponemos unos versos de la respuesta hablada que Ifigenia da al príncipe Polidoro, cuando este le revela el amor que siente por ella: «No: mas soy / (permitidme que os lo diga, / porque olvidéis pasión, que / mucho de pagarla dista) / De la reina Clitemnestra, / y de Agamenón, soy hija / rey de Micenas, de cuyas / dulces amantes caricias / ídolo fui, que, aunque tuve / de dos hermanos la dicha, / que son Orestes y Electra / [...] no puedo / dar de los dos más noticia». En *Ibid.*, f. 9.

⁷⁹⁶ CONTRERAS ELVIRA, A. «La criada maga en la comedia de magia del siglo XVIII...», p. 67.

Electra	No	Petronila Jibaja	1. ^a dama ⁷⁹⁷	José de Parra
Ifigenia	Sí	M. ^a Antonia de Castro	2. ^a dama	José de Parra
Cofieta	Sí	Rosa Rodríguez	3. ^a dama	José de Parra
Dircea	Sí	Antonia de Fuentes	4. ^a dama	José de Parra
Mochila	Sí	Gertrudis Verdugo	5. ^a dama	José de Parra
Orestes	Sí	Catalina Hispano	6. ^a dama	José de Parra
Polidoro	Sí	Ana Guerrero	Sobresaliente	José de Parra
Pílates	No	José Martínez	1. ^{er} galán	José de Parra
Toante	No	Juan Manuel Ángel	2. ^{do} galán	José de Parra
Arsidas	No	Lucas del Viso	3. ^{er} galán	José de Parra

Los tres personajes masculinos cantados (Polidoro, Orestes y Mochila) fueron interpretados por actrices-cantantes, mientras que los hablados (Pílates, Toante y Arsidas) por cómicos de la compañía, tal y como venía siendo tradición. Como se puede apreciar en las nomenclaturas empleadas por el libretista, se abandonan las antiguas denominaciones de «galán», «dama» o «barba», para emplear unas descripciones como «sacerdotisa», «princesa» o «príncipe». Por otra parte, para hablar de Cofieta y Mochila, también descarta la etiqueta de «graciosos», cambiándola por la de «confidente» y «criado», un aspecto que también revela esta necesidad de hacer que estos personajes ascendiesen todavía más en cuanto a su consideración social dentro de la obra. De hecho, González Martínez opta por vestir «de gala»⁷⁹⁸ a Cofieta, de igual modo que su ama Electra, y hace que también defienda su valía en escena, equiparándose públicamente con la esposa de Pílates, en el siguiente diálogo con Toante dispuesto en la primera jornada:

TOANTE	Decidme, ¿por qué con vos no está vuestra compañera ⁷⁹⁹ ?
COFIETA	Hola: ¿yo soy la llamada, pero la escogida es ella?
TOANTE	Es hermosa.
COFIETA	Yo también.
TOANTE	¿Quién es? Porque, aunque desmienta su ser con el traje, en vano procura encubrir sus prendas [...] ¿Princesa es?
COFIETA	¿Pues quién lo niega?

⁷⁹⁷ No figura en el listado oficial inicial de la compañía de José de Parra. En cambio, al reiniciarse la temporada de 1746-1747 tras el levantamiento del luto por la muerte de Felipe V, las agrupaciones se reorganizaron y esta actriz pasó a formar parte de la troupe de este autor, pasando a ocupar el puesto de 1.^a dama. Para completar esta información véase OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 26, Teatros de Madrid, vol. 13...*, pp. 67-68.

⁷⁹⁸ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad...*, f. 36.

⁷⁹⁹ Hace referencia aquí a su ama Electra. Toante equipara así indirectamente, mediante el término «compañera», a ambos personajes.

Y a fe que da sus empleos:
 pues del fregado princesa,
 tiene allí un pleno dominio,
 entre cazos, y cazuelas [...]⁸⁰⁰

Por otra parte, tal y como apunta Álvarez Martínez, Nebra otorga una unidad musical a esta zarzuela a pesar de la diversidad de formas tanto «extranjeras» (la obertura, los recitativos y las arias da capo) como «tradicionales» (las seguidillas, los cuatros y el dueto burlesco) que en ella se aúnan. La forma de conferir esta citada unidad, estructurando la obra «como una amplia arquitectura organizada mediante formas cerradas»⁸⁰¹, se consigue comenzando y terminando cada una de las dos jornadas en Re Mayor. Una vez elaborado este gran marco, que revela el final feliz de la zarzuela, el compositor inserta números (como el aria de Dircea «Gozaba el pecho mío», en Re menor; o el aria a dúo de Ifigenia y Orestes «¡Ah, ingrato, qué mal paga!», en Do menor) en tonalidades menores, que se entremezclan con piezas preparadas específicamente para romper las tensiones dramáticas producidas en escena (como el dueto burlesco «¿Tú, tirana, en monte?», en Si bemol Mayor; o el aria de Cofieta, en Fa Mayor).

De hecho, la participación musical se integra perfectamente en el desarrollo de la trama, enriqueciéndola y tendiéndose a acumular al final de cada jornada de una forma muy similar. Así, antes de concluir la primera parte de este título, se dispone una compleja secuencia conformada por unas seguidillas y un recitativo, ambos en Sol menor, que «resuelven» en un aria a cuatro en Re Mayor –una estructura muy habitual en las zarzuelas de la época– ; mientras que cuando finaliza la segunda parte y, por lo tanto, la obra, también tenemos el recitativo y aria de Ifigenia en Sol menor, a los que le sigue un cuatro en Re Mayor. A continuación, se recoge la sucesión de números musicales dispuestos en esta zarzuela, distribuidos por jornada y personajes:

Tabla 36: Sucesión de números musicales de la zarzuela *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747).

<i>Primera jornada</i>	<i>Número</i>	<i>Personaje</i>	<i>Íncipit</i>
	1.	Música	Bailete pastorela «Pues de esta selva»
	2.	Dircea	Aria «Gozaba el pecho mío»
	3.	Polidoro	Aria «Vacilante pensamiento»
	4.	Ifigenia y coro a cuatro	Canción y coro «¡Ay, joven infelice, nunca fueras...!»

⁸⁰⁰ *Ibid.*, f. 17.

⁸⁰¹ NEBRA, J. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad...*, p. 16.

	5.	Orestes y coro a cuatro	Canción y coro «Injustos dioses»
	6.	Mochila y Cofieta	Dueto burlesco «¿Tú, tirana, en un monte?»
	7.	Ifigenia	Aria «La vida apetecida»
	8.	Orestes,	Seguidillas «Ya se fue, y de mirarla»
	9.	Ifigenia, Polidoro y Dircea	Aria a 4 «Muera un afecto incierto»
<i>Segunda jornada</i>	10.	Música	Coro a cuatro «Yo que en honor del numen»
	11.	Cofieta y Mochila	Seguidillas «¿Qué han de ser los maridos...?»
	12.	Orestes e Ifigenia	Aria a dúo «¡Ah, ingrato, qué mal paga...!»
	13.	Cofieta	Aria «Descolorida, desmadejada»
	14.	Orestes	Aria «Llegar ninguno intente»
	15.	Ifigenia	Aria «Piedad, señor, piedad»
	16.	Todos y música	Coro a cuatro «La tirana ley severa»

CAPÍTULO 5. La generación de cómicas del período entre siglos

El 1 de noviembre de 1700 muere, sin dejar descendencia, Carlos II de la Casa de Austria, convirtiéndose en el último rey de su dinastía en gobernar España. La delicada salud de este monarca, por cuyo motivo fue apodado como el Hechizado, desencadenó en los años y meses previos a su defunción, la redacción de diferentes tratados de partición entre las potencias europeas, que tenían como principal objetivo la redefinición del equilibrio político europeo y el control del comercio colonial⁸⁰². De hecho, tras la paz de Rijswijk (1697), se firmaba un primer tratado en el que se reconocía al príncipe elector de Baviera, Joseph Ferdinand Leopold, como el sucesor de la corona de España, proponiendo así una vía intermedia entre la dinastía Habsburgo y la Casa de Borbón.

Sin embargo, la prematura muerte del príncipe de Baviera en febrero de 1699 volvía a dejar al reino sin heredero. Por ello, en marzo de 1700, las potencias de Francia, Inglaterra, el Sacro Imperio y las Provincias Unidas, firman el Segundo Tratado de Partición, en el que se reconocía al archiduque Carlos de Austria como el nuevo sucesor. Sin embargo, este acuerdo tampoco pudo ser llevado a la práctica, pues fue rechazado por el «partido nacional castellano»⁸⁰³ liderado por el cardenal Portocarrero, consejero de Estado. La delicada salud del monarca aceleró la redacción, un mes antes de su muerte, de un último testamento en el que se nombraba a Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV y María Teresa de Austria (hermana de Carlos II), como nuevo heredero de la corona.

Después de celebrar las Cortes de Barcelona en enero de 1701, donde se nombró virrey al conde de Palma, Felipe V hacía su entrada triunfal en Madrid como nuevo monarca el 18 de febrero de ese mismo año. El comienzo de este reinado, tutelado por el Rey Sol⁸⁰⁴ y

⁸⁰² Para profundizar en estas cuestiones véase: ALBAREDA, Joaquim. *La guerra de sucesión de España (1700-1714)*. Barcelona, Crítica, 2010, pp. 46-76.

⁸⁰³ BÉRENGER, Jean. *El Imperio de los Habsburgo. 1273-1918*. Barcelona, Crítica, 1993, p. 344.

⁸⁰⁴ Autores como Bernardo Ares abordan la idea de que Luis XIV fue, a efectos prácticos, el verdadero rey de España. Para profundizar en esta idea, véase: BERNARDO ARES, José Manuel de. *Luis XIV rey de España. De los imperios plurinacionales a los estados unitarios (1665-1714)*. Madrid, Iustel, 2008.

enormemente influenciado por la comitiva francesa, supuso una nueva forma de gobierno en la que el poder del monarca estaba mucho más centralizado respecto a la corona anterior. Según las palabras de Calvo Poyato, la monarquía de los Austrias «se había basado en una fórmula de gobierno descentralizado, donde cada una de las partes que la integraban gozaba de amplia autonomía económica y administrativa»⁸⁰⁵. En cambio, el gobierno felipista tenía como uno de sus primeros objetivos políticos, siguiendo el modelo francés, reformar la administración española, uniformándola.

En un primer momento, el ambiente cultural que se respiraba en la corte estaba orientado hacia el gusto francés⁸⁰⁶. Por ello, desde comienzos de su reinado, Felipe V mostró un claro afán por incluir en la nómina de artistas de su corte, nombres franceses como el pintor Houasse o el compositor Desmaret, entre otros. De hecho, respecto a las artes plásticas, el monarca invitó a pintores de la residencia de Versalles –como Watteau, Fragonard o Boucher– a incorporarse a su plantilla de autores. A pesar de que estos pintores declinaron la propuesta del monarca, sí enviaron a algunos de sus discípulos –como Houasse, Ranc, Rigaud o Louis-Loo– para que tuvieran la posibilidad «de consagrarse en el territorio español», aunque su estilo estuviese ligeramente alejado del gusto patrio⁸⁰⁷.

Además, con el cambio de dinastía, llegaron a la corte maestros de danza y compositores franceses como Michel Gaudrau y Henry Desmaret, encargado este último de escribir, entre muchas otras obras, el *Divertimento para el matrimonio del Rey de España*⁸⁰⁸. Por otra parte, títulos como la *Misa a cuatro coros con violines y clarín a la moda francesa* de Sebastián Durón⁸⁰⁹ o la colección de *Canciones francesas, de todos ayres* de José de Torres, entre otras, constituyen ya dos claros ejemplos del interés que los compositores españoles manifestaron por aproximarse a los gustos del monarca⁸¹⁰. Estos aspectos culturales, así como

⁸⁰⁵ CALVO POYATO, José. *La Guerra de Sucesión*. Madrid, Anaya, 1988, p. 11.

⁸⁰⁶ Para ampliar estos aspectos véase: BOTTINEAU, Y. *El arte cortesano en la España de Felipe V...*

⁸⁰⁷ GIL SALINAS, Rafael. «El símbolo de lo real. La construcción de la imagen de la monarquía española en el tránsito de los siglos XVIII al XIX», en Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López, Ernesto Carlos Arce Oliva y Alberto Castán Chocarro (coords.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, 2014, p. 93.

⁸⁰⁸ Para ampliar todos estos aspectos pueden consultarse las siguientes obras: MORALES, N. *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle...*; y MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Intercambios culturales entre Francia y España a través de la danza: identidad, recepción y circulación en los siglos XVIII y XIX». *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Beatriz Martínez del Fresno (ed.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011, pp. 139-172.

⁸⁰⁹ Esta misa fue editada recientemente en el siguiente volumen: DURÓN, Sebastián. *Misa a cuatro coros con violines y clarín a la moda francesa*, ed. de Raúl Angulo, Madrid, Asociación Ars Hispana, 2018.

⁸¹⁰ Para profundizar en este aspecto véase CARRERAS, Juan José. «L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)», en F. Lesure (ed.), *Échanges musicaux franco-espagnols (XVIIe-XIXe siècles)*. París, 2000, pp. 80-81.

otros de índole política, fueron los que llevaron al filósofo alemán Leibniz a considerar en sus escritos –de una clara orientación proaustríaca– a España como una provincia más de Francia debido, entre muchos otros factores, a la imposición de las costumbres foráneas sobre las propias⁸¹¹.

Junto a esta señalada influencia francesa, también se destaca desde comienzos de siglo una elevada presencia de artistas italianos entre los que podemos destacar a Procaccini, pintor de cámara de Felipe V desde 1720, o a los arquitectos Juvara y Sacchetti, encargados de la construcción del nuevo Palacio Real tras el incendio de 1734⁸¹². Esta circulación de artistas y nuevas ideas también se extiende hasta el ámbito del teatro y de la música, con un monarca y una corte que sentían admiración por el modelo italiano. De hecho, es muy probable que años antes del comienzo de su reinado, Felipe V ya asistiese a las representaciones de los cómicos italianos de la *Comédie Italienne*, que actuaron en París hasta el año 1697, familiarizándose así con este tipo de repertorio⁸¹³.

Por ello, no es de extrañar que, tras su vuelta de Milán en enero de 1703, el monarca llegase acompañado de una compañía de *commedia dell'arte* italiana, llamada los Trufaldines, que permanecería en Madrid durante más de veinte años⁸¹⁴. En realidad, esta estancia de nueve meses en Italia marcaría de forma decisiva las preferencias y el ambiente cultural de la corte felipista. Así, un 8 de abril de 1702 el monarca pone rumbo a Nápoles dejando a su nueva esposa, María Luisa de Saboya, al frente del gobierno español. Resulta de interés destacar aquí cómo una de las primeras decisiones tomadas por la reina regente fue precisamente la de restringir las producciones teatrales en palacio hasta la llegada de su marido, interrumpiendo así el hábito adquirido por Carlos II de «asistir a las tardes de teatro con música»⁸¹⁵.

En cambio, pese a las preferencias estéticas de los nuevos reyes y este impulso de la cultura italiana en la Corte los poetas españoles van a seguir colaborando en los espectáculos dramáticos. Lo mismo ocurrirá con la nómina de cómicas procedentes de la centuria anterior,

⁸¹¹ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Political writings*. Patrick Riley (ed.), Nueva York, Cambridge University Press, 1988 (2), pp. 150-157.

⁸¹² No debemos olvidar la llegada en anteriores reinados de ingenieros y escenógrafos italianos como Cosme Lotti (en 1626) o Baccio del Bianco (1651), que influyeron de manera decisiva en la técnica y en el arte escénico del teatro cortesano.

⁸¹³ TORRIONE, Margarita. «'Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias'. Felipe V y la compañía de los trufaldines: 1703-1705», en E. Serrano (coord.), *Felipe V y su tiempo: congreso internacional*, vol. 2, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2004, p. 754.

⁸¹⁴ Para ampliar estos aspectos pueden consultarse las siguientes obras: DOMÉNECH RICO, Fernando. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral...*; y LEZA, J. M. «Celebrando a Hércules hispano...», pp. 101-114.

⁸¹⁵ LOLO, B. «El teatro con música en la corte de Felipe V...», pp. 162-163.

que seguirán liderando buena parte de los escenarios madrileños, tanto cortesanos como públicos. De hecho, actrices-cantantes como Manuela de la Cueva, Manuela de Labaña, Teresa de Robles, Paula María de Rojas o Paula de Olmedo, celebradas en el reinado de Carlos II, seguirán protagonizando buena parte de las obras de comienzos de la centuria.

A continuación, presentamos precisamente la trayectoria vital y artística de dos de estas citadas actrices-cantantes del periodo entre siglos: Teresa de Robles y Paula de Olmedo. Dos cómicas que nos permitirán conocer, a través de su recorrido, parte de los cambios que se estaban produciendo en el teatro musical del momento, entre otros muchos aspectos.

5.1. TERESA DE ROBLES

5.1.1. Datos biográficos, árbol genealógico y herencia familiar

La actriz-cantante y autora de comedias Teresa de Robles Escamilla⁸¹⁶ (Toledo, ca. 1650⁸¹⁷-Madrid, 18 de noviembre de 1727) nace como fruto de la unión entre el cobrador Juan Luis de Robles y la actriz Ana de Escamilla⁸¹⁸. Tanto Teresa como sus tres hermanos – Bartolomé, Juana y Alonso de Robles⁸¹⁹– parecen haber estado predestinados ya desde su nacimiento a dedicarse al oficio cómico, ya que la tradición teatral de esta familia venía ya heredándose al menos desde su abuelo materno, el músico de compañía Juan de la Cruz. Para ilustrar esta saga familiar de hombres y mujeres de teatro, recogemos a continuación el árbol genealógico de la protagonista de estas páginas:

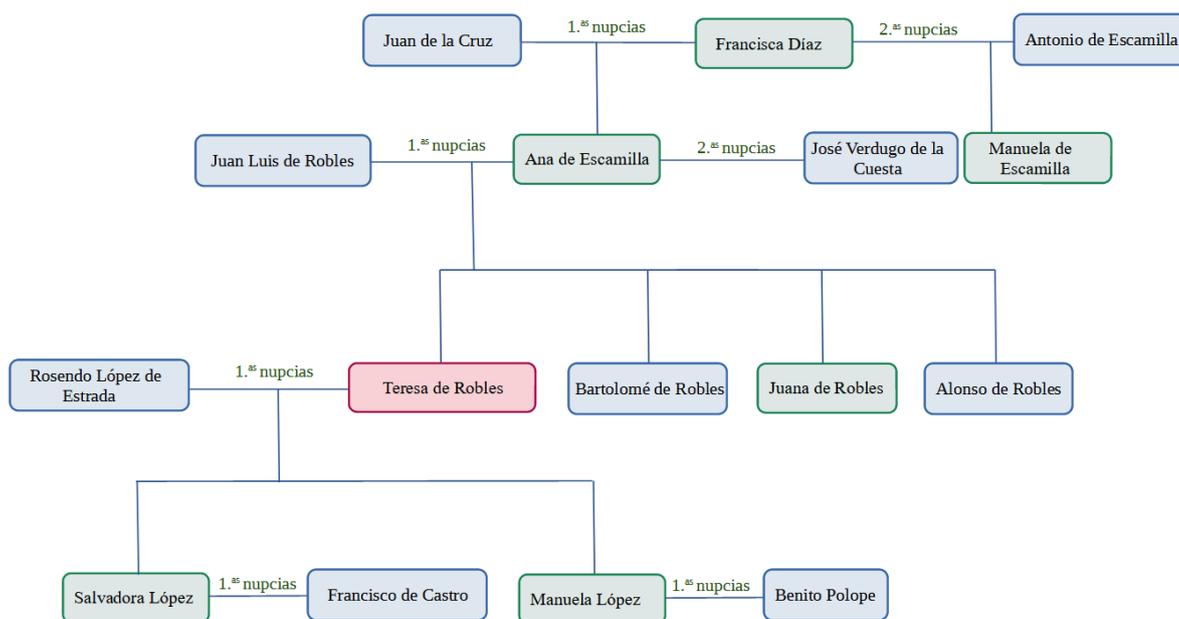
Ilustración 10: Árbol genealógico de Teresa de Robles.

⁸¹⁶ Este añadido del apellido Escamilla hace referencia al nombre artístico que su madre recibió de su padrastro Antonio de Escamilla. Este gracioso y autor de comedias no era propiamente el abuelo biológico de Teresa de Robles, sino que fue el segundo marido de su abuela Francisca Díaz. En cambio, a lo largo de estos apartados, emplearemos el vocablo «abuelo» para hacer referencia a este comediante por la relevancia que tuvo en la formación y en la trayectoria artística de la actriz.

⁸¹⁷ A pesar de que no podemos precisar su año de nacimiento, sí podemos estimar la década, puesto que la encontramos actuando por primera vez en 1663 junto a la compañía de su abuelo y Sebastián de Prado.

⁸¹⁸ Esta comediante toma su nombre artístico de Antonio de Escamilla, casado en Granada con su madre Francisca Díaz. De este matrimonio nace también la celebrada graciosa Manuela de Escamilla. Para ampliar esta información véase SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 495.

⁸¹⁹ En algunos documentos relativos a los listados de compañías, el nombre de este apuntador se registra también como Alfonso de Flores. En los apéndices de este trabajo hemos recogido ambas opciones según se indique en la fuente original.



En concreto, Bartolomé de Robles ejecutó partes o papeles de por medio en las compañías de Carlos Vallejo y de su hermana Teresa en los años 1699 y 1700 en Madrid. Por otra parte, Juana desarrolló una carrera ligeramente más estable que la de Bartolomé como quinta y sexta dama en la década de 1690; y, por último, Alonso ejerció como apuntador en las compañías de Manuel de Villaflor y Juan Bautista Chavarría en el primer decenio de 1700. A juzgar por la trayectoria profesional de sus hermanos es muy probable que Teresa de Robles fuese la mayor de los cuatro, ya que el recorrido artístico de esta actriz comienza alrededor del año 1663, es decir, varias décadas antes que el de sus allegados.

Sin lugar a duda, la figura de su abuelo materno, el gracioso y autor de comedias Antonio de Escamilla, va a ser determinante en la formación y en los inicios de la trayectoria artística de la actriz. De hecho, los primeros años de la carrera de Teresa de Robles estuvieron acompañados y, muy probablemente guiados, por la figura de este personaje, ya que nuestra actriz actuaría tanto en las obras que él mismo dirigió como autor, como en las piezas en las que este gracioso solamente representó un papel. Este continuado tutelaje abuelo-nieta nos hace pensar en la figura de Antonio de Escamilla no solo como la persona que podría amparar legalmente a la comediante en estos primeros años, sino también como en el maestro que la formó como graciosa y muy probablemente como música, dos oficios que Teresa de Robles cultivó a lo largo de toda su carrera y por los que fue además ampliamente aplaudida.

De hecho, el autor de la anónima *Genealogía* resalta, en pocas palabras, estos aspectos como los más relevantes de la trayectoria artística de la actriz: «hizo terceras damas en que se ha conservado siempre con mucho aplauso, y en particular en la música»⁸²⁰. De los prácticamente cincuenta años de recorrido de la comediente, en al menos veintitrés ocuparía el puesto de tercera dama o graciosa y, además, es muy probable que, a juzgar por los papeles interpretados, salarios y bienes materiales que poseía, disfrutase del elogio del público. Asimismo, y en relación con la parte musical que el anónimo autor subraya de esta actriz, Teresa de Robles destacó en la interpretación de papeles cantados como Hércules en *Quinto elemento es amor* (1701) o Galatea en *Acis y Galatea* (1710), prácticamente al final de su carrera.

La fama y estima de la que disfrutó la comediente puede apreciarse también en las constantes peticiones de los comisarios de la Junta del Corpus para incluirla en los listados de las compañías teatrales. Concretamente, en el año 1668 se le pagaron 384 reales «porque entrase en las compañías a hacer terceras damas»⁸²¹. Así, este tipo de requerimientos vuelven a repetirse en los años siguientes cuando el 4 de abril de 1691 se recompensa a la actriz con 150 ducados «para reparar algunos inconvenientes y facilitar la conclusión de la compañía»⁸²². De hecho, una vez ya retirada de las tablas en 1726, Teresa de Robles continuaría recibiendo una ración diaria, a modo de pensión, de 2 reales como compensación por su trayectoria artística⁸²³.

Como ya hemos resaltado anteriormente, la saga familiar de esta hija de la comedia se remonta varias décadas atrás, con la figura de su abuelo Antonio de Escamilla. La madre de Teresa de Robles, Ana, también trabajó junto a su padrastro desde 1645⁸²⁴ hasta 1667, momento en el que prácticamente toda la familia se encuentra representando en Valencia. Es muy probable que la madre de nuestra actriz ya hubiera contraído matrimonio con José Luis de Robles en 1660, pues descubrimos a esta pareja representando de forma independiente en este año en las ciudades de Toledo y Guadalajara⁸²⁵. En cambio, esta emancipación artística respecto a la figura de Antonio parece haber sido circunstancial, pues en las temporadas de

⁸²⁰ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 567.

⁸²¹ FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 1179.

⁸²² *Ibid.*, p. 1181.

⁸²³ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 305.

⁸²⁴ PÉREZ PASTOR, Cristóbal. «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Siglo XVII (suite)», en *Bulletin hispanique*, 14-3 (1912), pp. 424-425.

⁸²⁵ DAVIS, C. y VAREY, J. E. *Actividad teatral en la región de Madrid...*, p. 529.

1664, 1665 y 1671, el padre de Teresa de Robles también ejercería de cobrador en la compañía de su suegro⁸²⁶.

Un hecho similar ocurre con la actriz María de Escamilla, tía de Teresa de Robles, quien ya desde el año 1651 representa para la agrupación de su padrastra, haciéndolo de forma continuada desde 1663 hasta 1667 como cuarta y sexta dama⁸²⁷. Por lo tanto, los perfiles artísticos de José Luis de Robles, Ana y María de Escamilla dejan ver el carácter puramente familiar y también formativo que la compañía de Antonio de Escamilla tenía, donde parece que la labor que cada miembro pudiera o quisiera ofrecer iba a tener cabida. Por ello, no resulta extraño que este también fuera el caso de Teresa de Robles, quien ya desde muy temprana edad comienza a actuar junto a su abuelo.

La relación entre ambos no se limitó solamente a acoger a Teresa de Robles dentro de su agrupación, sino que supuso además la enseñanza de un oficio, el de graciosa o tercera dama de la compañía, una categoría que la actriz comienza ya a desempeñar de forma estable en la temporada de 1683-1684 en Madrid. En cambio, tal y como se verá a continuación, la comedianta ya encarnaba papeles cómicos desde mucho antes, prácticamente desde que comenzó a representar, tal y como se puede apreciar en el personaje del alcalde mojiganguero que desarrolló en múltiples ocasiones. Sin duda, parece que este rol va a ser una herencia directa de su abuelo, pues este gracioso interpretaría esta máscara asiduamente en obras anteriores como *La ballena*, *El titeretier* o *Las naciones*.

En cambio, Antonio de Escamilla no es la única figura familiar que acompaña a Teresa durante sus primeros años de trayectoria, pues éstos también serán seguidos por su tía, la aplaudida actriz y graciosa Manuela de Escamilla. De hecho, tal y como afirma Buezo, es muy probable que ambas comediantes compartiesen el mismo rango de edad, naciendo esta última tan solo unos años antes que Teresa⁸²⁸. Así, según la autobiografía que la propia Manuela envió en 1713 al autor de la *Genealogía*, nació en el año 1648⁸²⁹ y debutó ya en 1653 con cinco años representando el papel de Juan Ranilla⁸³⁰.

⁸²⁶ PÉREZ PASTOR, C. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón...*, pp. 203, 309 y 323.

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ BUEZO, C. «Mujer y desgobierno en el teatro breve...», p. 111.

⁸²⁹ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, pp. 561-562.

⁸³⁰ Representar un papel de Juan Ranilla significa, tal y como expresa el dramaturgo Flores García, ejecutar «en pequeño» el trabajo del celebrado actor Cosme Pérez. Véase FLORES GARCÍA, Francisco. *La corte del Rey-Poeta: (recuerdos del Siglo de Oro)*. Madrid, Ruiz hermanos, 1916, p. 227.

Siguiendo el ejemplo de su tía, Teresa de Robles también debuta a muy temprana edad en la mojiganga *El titeretier* (1663) de Francisco de Avellaneda, cuando debía contar con alrededor de trece años. En cambio, y al contrario de lo que cabría esperar, la actriz no comienza encarnando un personaje de niño en esta obra, un papel habitual en la escena del teatro breve del siglo XVII, sino de adulto, representando el rol de Loca junto a las actrices Bernarda Manuela, Luisa de Pinto y María de Cisneros. Este aspecto no resulta extraordinario ya que los niños que interpretaban personajes de mayor edad respecto a la que teóricamente les correspondería, solían ser hijos de la comedia y destacar ya prematuramente por sus dotes histriónicas⁸³¹.

En cambio, la incipiente entrada tanto de Teresa como de Manuela en el mundo teatral estaría justificada, además de por su formación familiar, por el tipo de obras que comenzaron representando, es decir, piezas del teatro cómico breve. Como ya se ha expresado en anteriores capítulos, la perspectiva carnavalesca del mundo al revés que caracterizaba este tipo de teatro posibilitaba que actores niños interpretasen papeles de mayor edad e invirtiesen, si fuera necesario, su género mediante el disfraz. De hecho, este fue el caso del segundo personaje conocido interpretado por Teresa de Robles, el alcalde mojiganguero de la *La manzana* (ca. 1668) de Francisco Antonio de Monteser. El arquetipo de gobernante burlesco que se presenta en esta pieza es un personaje-eje que vertebraba toda la obra y que, por lo tanto, conlleva que el comediante que lo interprete posea unas sólidas nociones en cuanto a tiempo escénico y comicidad. Que Teresa desarrollase esta máscara con alrededor de dieciocho años, pone de relieve las cualidades que debía poseer como actriz y que hicieron que Antonio de Escamilla le cediese ese destacado papel.

De hecho, tal y como afirma Ruano de la Haza en un estudio acerca de los libretos de Calderón, «Escamilla represents the typical *autor* who always copied a play with performance in mind. His main interest lay in pleasing his audience with whatever means he had at his disposal»⁸³². Con esta afirmación, se pone de relieve el grado de minuciosidad con el que el director de compañía planearía una obra atendiendo los gustos del público. Por ello, que Teresa de Robles prácticamente protagonizase *La manzana* con solo dieciocho años, nos da a entender cómo la actriz poseía ya estas citadas capacidades teatrales, pues suponemos que este director no tomaría ninguna decisión que pudiese ir en contra del éxito de la pieza representada.

⁸³¹ BUEZO, C. «El niño en el teatro cómico breve...», p. 99.

⁸³² RUANO DE LA HAZA, J. M. «Two seventeenth-century scribes...», p. 81.

En cambio, desde el año 1668 hasta 1675, momento en el que la encontramos en un listado de la compañía de Vallejo como «la sobrina de Escamilla», no tenemos noticia de la vida y actividad laboral de Teresa de Robles⁸³³. Como es ya evidente, la actriz no era sobrina del gracioso, pero es muy probable que se eligiese este calificativo para designarla por la poca diferencia de edad que había entre ella y Manuela⁸³⁴. En cambio, que la actriz fuese registrada como la sobrina de Escamilla y no con su nombre de pila, fue probablemente debido a que era poco conocida en el ámbito teatral y a que, tal y como afirma Buezo, «abandonó las tablas durante estos años»⁸³⁵. Recordemos además que los calificativos de «mujer de», «hija de» o, en este caso, «sobrina de», solían hacer referencia a actrices principiantes o no muy populares.

Por otra parte, esta hipótesis se puede corroborar gracias a que en ese mismo año encontramos un pago de 1000 reales a Teresa de Robles por haber actuado en el auto sacramental *El jardín de Falerina* que la compañía de Escamilla representó en el Corpus de 1675⁸³⁶. En este caso, quizás por familiaridad con los componentes de la agrupación, se le denomina con su nombre de pila y no con ningún otro calificativo para distinguirla, pues entendemos que en este contexto sí debía ser bien conocida. Por ello, una opción para justificar este supuesto cese de actividad teatral entre 1668 y 1675 es que Teresa de Robles no se encontraba en Madrid durante estos años.

De hecho, cabe la posibilidad de que nuestra actriz se instalase en Lisboa al menos durante los años 1672 y 1673, puesto que la abreviatura «Sra. Ter.» reflejada en el MSS/14517/23 de la *Loa para empezar en Lisboa*, ha llevado a autores como Cotarelo a manifestar que podría tratarse de Teresa de Robles⁸³⁷. Así, en un estudio más exhaustivo de la pieza, las investigadoras Bolaños y Reyes afirman que esta obra fue representada en septiembre de 1672 y fue ejecutada por la compañía de Hipólito de Olmedo y Miguel de Orozco⁸³⁸. Por ello, si realmente esta abreviatura correspondiese a nuestra comediente, se podría confirmar su estancia en la capital portuguesa.

⁸³³ OLMOS, Ángel Manuel. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 11...*, p. 584.

⁸³⁴ Otra posibilidad es que esta precisión de «la sobrina de Escamilla» hiciese alusión directamente a su tía Manuela, un hecho que remarcaría la notoriedad que tendría esta última actriz ya en esos años.

⁸³⁵ BUEZO, C. «Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII...», p. 114.

⁸³⁶ PÉREZ PASTOR, C. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón...*, pp. 340-341.

⁸³⁷ COTARELO Y MORI, E. *Colección de entremeses, loas, bailes...*, p. XLIX.

⁸³⁸ BOLAÑOS DONOSO, Piedad y REYES PEÑA, Mercedes. «*Loa para empezar en Lisboa*. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas», *AISO*. Actas II, 1990, p. 820.

Por otra parte, Buezo plantea la posibilidad de que Teresa pasara esos años en Galicia junto al autor de comedias Rosendo López de Estrada, su futuro marido⁸³⁹. A pesar de que desconocemos la fecha exacta en la que ambos actores contrajeron matrimonio, resulta probable que ya en 1678 estuvieran casados, pues ambos se encontrarían representando en la compañía de Agustín Manuel de Castilla en esa temporada⁸⁴⁰. Así, en un documento redactado justo un año después, en 1679, ya se hace referencia a la relación matrimonial entre ambos. En él, se afirma que «Rosendo López y su mujer Teresa de Robles» salieron de Segovia, donde representaban en la compañía de Agustín Manuel de Castilla, y se dirigieron a Madrid para actuar en las fiestas del Corpus con la agrupación de José de Prado⁸⁴¹. De hecho, es significativo que ya en 1691 los documentos hagan referencia a este actor como el marido de Teresa de Robles, y no al contrario, aspecto que podría indicar el prestigio que la actriz ya tendría en estos años⁸⁴². Para conocer mejor la figura de Rosendo López de Estrada, se disponen a continuación los siguientes datos recogidos en los apuntes del bibliógrafo López Gallardo:

Natural de Galicia, y de noble linaje. Casó con Teresa de Robles, y retirado del teatro, fue corregidor en un pueblo de su país, donde se llevó a su mujer; y por su mala conducta y tontería le quitaron el corregimiento, y volvió al teatro. Murió en Madrid en 1702, según consta de la partida de difunto⁸⁴³.

Si tenemos en cuenta esta descripción es muy probable que la hipótesis de Buezo anteriormente recogida sea cierta y que la actriz pasase algunos años junto a su marido en Galicia. Sea como fuere, poco después de esta supuesta pausa, la encontramos de nuevo actuando para la compañía de su abuelo en Madrid en los años 1675 y 1676, como sexta dama y sobresaliente. En cambio, a partir de 1677, parece que Teresa de Robles se va a independizar de la figura de su abuelo, para acompañarse ahora de su marido. De hecho, a partir de este momento solo coincidirá con su abuelo en tres ocasiones más: en 1680, cuando actúan juntos para el autor Manuel Vallejo; en 1683, en su periplo en Valencia⁸⁴⁴; y en 1684, cuando ambos vuelven a representar para la agrupación de Vallejo en Madrid.

⁸³⁹ BUEZO, C. «Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII...», p. 114.

⁸⁴⁰ PÉREZ PASTOR, C. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón...*, pp. 351.

⁸⁴¹ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Los autos sacramentales en Madrid...*, p. 341.

⁸⁴² FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 1572.

⁸⁴³ LÓPEZ GALLARDO, Bartolomé. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Tomo primero*. Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863 [Edición facsímil dirigida por Dámaso Alonso, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1968], p. 688.

⁸⁴⁴ SARRIÓ RUBIO, María Pilar. *La vida teatral valenciana en el siglo XVII: fuentes documentales*. Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 2001, p. 284.

Esta separación pudo deberse a que a partir del año 1683 Teresa va a ocupar prácticamente todos los años el puesto de tercera dama de la compañía, una categoría que también desempeñaba Manuela de Escamilla, hecho por el cual creemos que se produciría este distanciamiento profesional. De hecho, es significativo comprobar cómo en 1689, cuando Manuela dirige su propia troupe, Teresa se encuentra precisamente actuando en la agrupación de Manuel de Mosquera. Lo mismo vuelve a ocurrir en la temporada de 1691-1692, donde ambas ocupan el puesto de graciosas en las dos compañías que actuaban en Madrid: Teresa, en la de Agustín Manuel de Castilla, y Manuela, en la de Damián Polop, junto a su padre.

Así, como ya se ha indicado previamente, desde 1683 hasta 1710, Teresa de Robles va a ocupar de forma casi ininterrumpida la categoría de tercera dama o graciosa de la compañía, pudiendo hablar así del desarrollo de una especialización dramática concreta en su trayectoria artística. En cambio, la carrera de Rosendo López de Estrada parece mucho menos focalizada que la de su mujer, ya que, además de ejercer el puesto de autor en 1686 y 1688, no vemos una continuidad en las categorías que ejerció como actor dentro de las compañías, aspecto que nos hace suponer que su función era más bien la de acompañar a Teresa. De hecho, la independencia de la cómica respecto a la figura de su marido puede apreciarse en un documento del 5 de junio de 1700, donde la propia intérprete expresa ya su condición de divorciada, precisamente el mismo año en el que asume el cargo de autora de comedias:

Sean cuantos que esta carta de testamento última y postrimera voluntad vieren como yo, Doña Teresa de Robles mujer de Don Rosendo López de Estrada, de quien estoy divorciada⁸⁴⁵.

Esta separación judicial entre los actores demuestra, desde nuestro punto de vista, la independencia de nuestra cómica. Por otra parte, y, como cabría esperar, esta dinastía familiar de actores no termina en la figura de Teresa de Robles y Rosendo López de Estrada, ya que de su matrimonio nacen dos hijas que, aunque no se dedicaron propiamente al mundo de la interpretación, se casaron con un guardarropa y con uno de los graciosos –y también dramaturgo– más renombrados de inicios del siglo XVIII. La primera de ellas, Manuela López de Estrada, contrajo nupcias con Benito Polope, pintor y guardarropa en la compañía de Teresa de Robles en 1700 e hijo a su vez de la graciosa Josefa de San Miguel⁸⁴⁶. Por otra parte, su segunda hija, Salvadora López de Estrada, se casó el 26 de mayo de 1700 con el gracioso y

⁸⁴⁵ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 83.

⁸⁴⁶ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 246.

dramaturgo Francisco de Castro⁸⁴⁷, con quien tuvo cuatro hijos: Teresa Luisa, Manuela María Silvestra Catalina, Isidora y José Antonio Francisco Cayetano. De todos ellos, solo Teresa Luisa se adentraría fugazmente en el ámbito teatral⁸⁴⁸

Después de formar parte como tercera dama de las compañías de Mosquera (1689) y Polop (1690 y 1692), Teresa de Robles actuará de forma continuada en la troupe de Castilla en los años 1691, 1693 y 1694. Después de la muerte de este autor en marzo de 1692, asume la dirección de la agrupación Carlos Vallejo, con quien Teresa de Robles trabajará desde 1695 hasta 1699, cuando este tiene que dejar su cargo debido a diversos problemas económicos. De hecho, es probable que ambos compartiesen un fuerte vínculo profesional, pues cuando Vallejo tiene que dejar su puesto de autor, es Teresa de Robles quien lo relevará.

Así, en el año 1700, nuestra actriz desempeña el puesto de autora durante dos temporadas consecutivas. Tal y como se ha visto en anteriores apartados, uno de los requisitos necesarios para ocupar este oficio era, además de tener experiencia en el ámbito teatral, contar con una adecuada solvencia económica. Sin duda, a juzgar por los salarios, trajes⁸⁴⁹, criadas⁸⁵⁰, casas⁸⁵¹ y demás inmuebles⁸⁵² que la actriz poseía en esta época, podemos suponer que tuvo que ser relativamente fácil para ella hacerse cargo económicamente de la agrupación durante estos años. En cambio, en un documento del 30 de marzo de 1703 se informa sobre cómo los bienes de la actriz fueron embargados por falta de pagos⁸⁵³ y, es precisamente el año anterior, en 1702, cuando Teresa abandona el cargo de autora y figura como tercera dama de la compañía

⁸⁴⁷ Este actor desarrolla la categoría de vejete y sobresaliente a finales de la década de 1690 en Madrid, para ya consolidarse a partir del año 1700 como uno de los graciosos más afamados de la capital. Asimismo, fue también autor de una amplia variedad de entremeses, bailes y mojigangas. Para completar esta información véase MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, R. *El teatro breve de Francisco de Castro...*

⁸⁴⁸ Teresa interpretó un pequeño papel en la obra *Angélica y Medoro* en 1722.

⁸⁴⁹ Un documento del año 1692 informa sobre cómo Teresa de Robles poseía un total de al menos 45 vestidos de comedia, entre los que se encontraba uno de «raso de oro y plata morado el campo» y otro de «raso blanco bordado de sedas». En SANZ AYÁN, C. «El patrimonio empresarial de autoras y actrices...», p. 1635.

⁸⁵⁰ En un documento del 15 de abril de 1705 se informa sobre cómo se notificó «a los criados de Teresa de Robles que ésta debe comparecer». En FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 1655.

⁸⁵¹ Además de su vivienda situada en la calle Atocha de Madrid, tenía una casa de campo en Almonacid (Toledo), probablemente vinculada a su lugar de nacimiento, así como viñedos en cultivo. Véase BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 127.

⁸⁵² Gracias a un documento de 1703, sabemos que en su casa de Almonacid tenía objetos como «un escritorio embutido de concha, ébano y marfil con seis navetas y sus portezuelas», «seis sillas de vaqueta de Moscovia» o «una pintura de Nuestra Señora de la Soledad de vara y media de alto». Recogido en FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, pp. 232 y 234.

⁸⁵³ Documento disponible en *Ibid.*, p. 1655.

de Gregorio Antonio, quien fue sustituido a finales de la temporada por Chavarría y su mujer, Manuela de la Cueva, por falta de fondos⁸⁵⁴.

Después de este cambio en la dirección de la agrupación, Teresa se mantendrá en la compañía de Chavarría como tercera dama hasta que este es sustituido en 1705 por el primer galán Antonio Ruiz. En ese mismo año, concretamente el 16 de marzo, se le nombra Mayordoma de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, es decir, Teresa debía ahora controlar «la distribución de gastos, el cuidado y gobierno de las funciones» de la hermandad⁸⁵⁵. A pesar de que este cargo fue finalmente desempeñado por su hermano Bartolomé de Robles, que nuestra actriz fuese elegida para ostentarlo implicaba un gran prestigio del que solo disfrutaron actrices como Petronila Jibaja, Águeda de la Calle o Juana de Orozco.

Otro de los aspectos que sin duda debió caracterizar a esta actriz y que nos sirve para acercarnos más a su figura y a su personalidad debió ser su profunda religiosidad, tangible a través de los diversos artículos religiosos (medallas, imaginería, cuadros...) que sabemos que poseía. Por ejemplo, en un inventario de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena del año 1740 se recoge cómo Teresa de Robles donaría a esta congregación una joya de oro con diamantes con la figura de la paloma del Espíritu Santo⁸⁵⁶. Además, entre sus pertenencias personales, encontramos una pintura de Nuestra Señora de la Soledad, un crucifijo de marfil y dos relicarios, uno de santa Bárbara y otro de un Agnus. Esta ya citada religiosidad puede apreciarse también en el propio testamento de la actriz, quien, tal y como se recoge a continuación, expresa que una de sus últimas voluntades es que «la encomienden a Dios».

Sin duda, otro de los aspectos que podemos descifrar de la personalidad de Teresa de Robles es la consciencia que tenía de su propia valía como actriz y, por lo tanto, de sus derechos como profesional. Este aspecto puede apreciarse, por ejemplo, en un documento del año 1694 relativo a la formación de compañías por la Junta del Corpus. En él, declara que acepta la lista propuesta siempre y cuando tenga exactamente las mismas condiciones que María de Navas, la primera dama de la compañía⁸⁵⁷. Es decir, se compara con la ya por aquel entonces

⁸⁵⁴ Tal y como explica Flórez Asensio, el matrimonio Cuevas-Chavarría, ya retirado por entonces de las tablas, se hizo cargo de la compañía de Gregorio Antonio, embargada por orden de la Junta del Corpus de Madrid. En *Ibid.*, p. 1052.

⁸⁵⁵ *Diccionario de Autoridades*, Tomo IV, 1734.

⁸⁵⁶ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 161.

⁸⁵⁷ «Responde que lo que hicieren con María de Navas da por hecho». En FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 1182.

celebradísima María de Navas, exigiendo exactamente los mismos privilegios que a esta última le concediesen.

Después de unos más de cuarenta fecundos años de trayectoria, Teresa de Robles debe retirarse de la escena en torno al año 1710, siendo uno de sus últimos papeles interpretados el personaje de Galatea en la reposición de la zarzuela *Acis y Galatea*. Diecisiete años más tarde, nuestra actriz fallece un 18 de noviembre de 1727, tal y como consta en el Libro 21 de difuntos del Archivo Parroquial de San Esteban de Madrid. Ya varios años antes, el 5 de julio de 1700, dejaba constancia en un testamento de que se le entregaran 100 reales a la criada que le asistiera en su muerte, pidiendo, al mismo tiempo, a todos sus allegados que la encomendasen a Dios:

Mando sea voluntad que a la criada que estuviere en mi servicio al tiempo de mi muerte se le den cien reales de vellón y una vez y a todos pido que me encomienden a Dios⁸⁵⁸.

5.1.2. Trayectoria profesional y especialización artística

La trayectoria artística y profesional de Teresa de Robles se caracteriza, entre muchos otros aspectos, por su extensa duración y por la gran cantidad de obras y diversos cargos que paralelamente desarrolló. Debido a la dificultad que supone sintetizar su fructífera carrera, nos hemos visto en la obligación de dividirla en cuatro etapas o bloques diferentes, dedicados cada uno de ellos a un aspecto específico de su recorrido. En primer lugar, nos hemos centrado en su etapa de formación (de 1663 hasta 1676), acompañada por la figura de su abuelo materno; en segundo lugar, hemos planteado un bloque más extenso dedicado a su faceta y especialización como graciosa (de 1677 hasta 1700)⁸⁵⁹; en tercer lugar, una sola sección que contempla su trabajo como autora de comedias (de 1700 a 1702); y, por último, un último apartado dedicado a lo que hemos denominado como su etapa de madurez, que engloba los años finales de su carrera (de 1702 a 1710).

5.1.2.1. Etapa de formación (1663-1676)

⁸⁵⁸ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 151.

⁸⁵⁹ Como es evidente, su faceta de graciosa fue desarrollada prácticamente a lo largo de toda su trayectoria, pero en este punto se hace un análisis pormenorizado del tipo de obras que interpretó en sus papeles cómicos.

La primera vez que encontramos el nombre de esta hija de la comedia en el manuscrito autógrafa de una obra es en la mojiganga de títeres de Avellaneda *El titeretier*, representada en Palacio el martes de carnestolendas de 1663. Teresa de Robles compartió escenario tanto con su abuelo, su tía Manuela, como con el resto de los actores y de las actrices que en la temporada de 1662-1663 actuaban en la compañía de Prado y Escamilla. A pesar de que la actriz no figura en el listado de comediantes de dicha agrupación, sí que se dispone su nombre en una acotación del manuscrito original de la obra, en la que se expresa que «salen de locas Bernarda Manuela, Luisa de Pinto, María de Cisneros y Teresa de Robles, cantando» y portando cada una de ellas un disfraz de hortaliza, como si de comidas de Cuaresma se tratase⁸⁶⁰.

Los dos papeles principales de esta mojiganga, el Alcalde y el Titiritero, fueron interpretados respectivamente por Antonio y Manuela de Escamilla, queriendo, el primero de ellos, ofrecer una fiesta al rey y, organizando el segundo, a modo de ayudante mago, la celebración de la mojiganga⁸⁶¹. A pesar de la breve intervención de nuestra comedianta en esta pieza, las continuas referencias al canto, baile e instrumentos en las acotaciones («sale [...] Teresa de Robles cantando») y parlamentos de la obra («que suene, que salte, en manos y pies / el chischás de las castanetillas / y el tañido del cascabel»), nos sugieren las incipientes dotes musicales que Teresa debía ya poseer en la primera pieza en la que sabemos que actuó.

Después de este debut no volvemos a tener noticia de la actriz hasta el año 1668, cuando vuelve a aparecer en la relación de representantes que actuaron en la mojiganga *La manzana*. Entendemos que a pesar de que su nombre no figura en todos estos años en ningún listado de la compañía de Escamilla, Teresa de Robles debió acompañar a la troupe de su abuelo en todos estos años de recorrido teatral. De hecho, la agrupación de Escamilla se encontraba desde el 30 de junio hasta el 19 de octubre de 1667, como mínimo, representando en Valencia⁸⁶². Desconocemos hasta qué punto Teresa de Robles acompañaría al autor en este periplo, pero es muy probable que así lo hiciese debido a que en esta misma agrupación y ciudad se encontraban tanto su madre Ana de Escamilla, como sus tías Manuela y María, hecho que nos hace suponer cómo también nuestra actriz pudo desplazarse con ellos.

⁸⁶⁰ AVELLANEDA, Francisco de. *El titeretier*. Madrid, BNE, MSS/15164, 1663, f. 4r.

⁸⁶¹ BUEZO, C. «Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII...», p. 114.

⁸⁶² «El 30 de este mes, sábado, comienza Escamilla por 14 libras. Estuvo hasta el 19 de octubre». En JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo. «El teatro en Valencia», *Boletín de la Real Academia Española*, XIII, 1926, p. 327.

Tal y como ya se ha indicado anteriormente, alrededor del año 1668 Teresa de Robles vuelve a aparecer, junto con algunos de los miembros de su familia, en el reparto de la citada mojiganga palaciega *La manzana*⁸⁶³. Esta obra, concebida para ser interpretada junto a un auto y escrita por el dramaturgo Monteser, representa un mundo al revés característico del ambiente carnavalesco⁸⁶⁴. La fábula del Juicio de Paris, en la que el príncipe troyano debe elegir entre la belleza de Afrodita (Venus en la mitología romana), Palas o Hera (Juno), es tratada en esta mojiganga desde una perspectiva cómica que da cabida a lo popular y al travestismo burlesco. Así, que las tres diosas fuesen interpretadas respectivamente por Manuel de Mosquera, Cristóbal Gorriz y José Garcés, ataviados con vestimentas femeninas, es un indicativo de ello.

En cambio, esta no fue la única inversión de género que se produjo en escena, ya que, el personaje protagonista del Alcalde, sería interpretado por una Teresa de Robles que ya alcanzaría por aquel entonces la mayoría de edad. Habitualmente, este personaje del alcalde mojiganguero era el encargado, en palabras de Rebollar Barro, de «articular las piezas en busca de sujetos de mojiganga que le sirvan para la fiesta que le han encomendado»⁸⁶⁵. Concretamente en esta obra, el personaje interpretado por Teresa debía dar sentido a toda la trama haciendo que las tres diosas se peleasen por conseguir la codiciada manzana. Finalmente, ya que ninguna de las divinidades logra atrapar la fruta con su boca, el Alcalde le propone a cada una de ellas que ejecute una danza para elegir así a la futura ganadora.

Así, desde el momento en el que se inicia esta prueba, las acotaciones de la obra describen con mayor precisión la música que va a sonar en escena. La diosa Venus interpreta «danzas gallegas» (v. 170) acompañadas de gaitas; Juno, por su parte, ejecuta «danzas portuguesas» (v. 163) marcadas por el ritmo del tamboril; y Palas, baila «danzas gitanas» (v. 176) seguidas por las sonajas. Finalmente, en esta nueva versión de la fábula de Paris, la ganadora del puesto de la más bella no va a ser la diosa Afrodita como en la historia mitológica original, sino Cupido –vestido de niño de la Rollona–, ofreciendo así un final inesperado y risible, característico del mundo al revés de la mojiganga.

⁸⁶³ El reparto de esta obra puede consultarse en REBOLLAR BARRO, M. *El teatro breve de Francisco Antonio de Monteser...*, p. 514.

⁸⁶⁴ La autoría de esta obra también ha sido atribuida al dramaturgo Manuel León Marchante. En cambio, el único manuscrito conservado de la mojiganga, recogido dentro del *Catálogo de Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro* (MSS/61.560 BITB), presenta una portada escrita por la misma mano que la que hizo la primera página de la mojiganga *El martinete del Manzanares*, atribuida también a Monteser. Este último dramaturgo era además un especialista en transformar temas serios en cómicos, tal y como es el caso de *La manzana*.

⁸⁶⁵ REBOLLAR BARRO, M. *El teatro breve de Francisco Antonio de Monteser...*, p. 71.

Aunque no se recoge en ninguna acotación de forma explícita que Teresa de Robles interviniese en las partes musicales de la obra, entendemos que sí lo hizo al menos bailando las danzas que se daban en escena, ya que, tal y como indica Rebollar Bueno, el alcalde mojiganguero «siempre baila, no lo puede evitar»⁸⁶⁶. Por otra parte, es en esta figura en la que recae el peso de propiciar y organizar todas las partes cantadas y bailadas que se van a producir encima del escenario. Por lo tanto, cabe destacar aquí el hecho de que a pesar de que Teresa no ocuparía el puesto de tercera dama hasta la temporada de 1683-1684, en obras como *La manzana* ya podemos constatar ciertos indicios de la categoría y especialización teatral que desarrollaría posteriormente, la de graciosa.

Asimismo, es probable que Teresa de Robles también interpretase en estos años la obra anónima *Coloquio entre cuatro niñas hermanas que iban a entrar monjas todas cuatro juntas en un convento*, ya que se nos indica que los personajes –que habitualmente llevaban los mismos nombres que las actrices encargadas de interpretarlos– fueron Teresa, María, Jerónima y Josefa⁸⁶⁷. Mantenemos que posiblemente fuera nuestra actriz quien ejecutase este rol porque en el mismo manuscrito que recoge esta pieza se dispone también el *Entremés de la comodidad de Escamilla* interpretado por Antonio y Manuela, Manuel Vallejo, Simón Aguado, Manuel de Mosquera y José de Prado. A juzgar por el reparto de esta obra, entendemos que probablemente se representaría en la década de 1670, hecho que nos hace suponer que el *Coloquio entre cuatro niñas* también podría haber sido ejecutado en esos mismos años⁸⁶⁸.

Tal y como se ha establecido al comienzo de este apartado, hasta la temporada de 1676-1677, Teresa de Robles parece estar vinculada siempre personal y profesionalmente a la figura de su abuelo Antonio de Escamilla. Este actor actuaría tanto como un tutor como un profesor para la actriz, enseñándole una especialización dramática –la de graciosa– de la que Teresa prácticamente no se desligaría a lo largo de toda su trayectoria. En cambio, ya a partir de 1677, nuestra cómica representa sistemáticamente para la compañía «contraria» a la de Escamilla y, es precisamente este motivo, el que nos lleva a suponer que teóricamente la primera etapa de la trayectoria de Teresa –la de formación– finalizaría en 1676, cuando se desvincula profesionalmente de la figura de su abuelo.

⁸⁶⁶ *Ibid.*

⁸⁶⁷ [ANÓNIMO] *Colección de entremeses*. Madrid, BNE, MSS/15958 [sin fecha], f. 28r.

⁸⁶⁸ Otra obra en la que posiblemente actuó nuestra actriz a inicios de esta década fue la mojiganga *Las casas de Madrid*, debido a que su nombre se refleja junto al del actor y autor Castilla al comienzo del MSS/15836.

5.1.2.2. El desarrollo de una especialización dramática (1677-1700)

La separación profesional con respecto a la figura de Antonio de Escamilla no supuso en absoluto el abandono del oficio de graciosa que ya había abordado en su primera etapa, sino más bien todo lo contrario, supuso la especialización completa de la actriz en este tipo de personajes. Así, a lo largo de este segundo bloque, nos aproximaremos a la trayectoria profesional de Teresa de Robles desde 1677 hasta 1700, año en el que ocupó el cargo de autora de comedias. En estos veintitrés años de carrera tuvo lugar tanto esta ya citada especialización, como la interpretación de los primeros «grandes papeles cantados» que Teresa de Robles ejecutó a lo largo de su recorrido.

De hecho, en las dos décadas siguientes –1680 y 1690–, Teresa de Robles vuelve a interpretar de nuevo el rol del alcalde mojiganguero en, al menos, tres ocasiones más: en primer lugar, en la mojiganga anónima *Las bodas de Proserpina*, representada en el año 1687 en presencia de los reyes Carlos II y Mariana de Neoburgo⁸⁶⁹; en segundo lugar, programada pocos días después que la anterior pieza, en la *Mojiganga para el auto El primer duelo del mundo* de Francisco Antonio Bances Candamo⁸⁷⁰; y, por último, en la *Mojiganga fin de fiesta de la comedia Más puede amor que los celos* (1689), en la que a través del dios Júpiter –a modo de gobernante ridículo– Teresa da pie a todas las situaciones burlescas que se producen en escena.

De hecho, en estas obras nuestra actriz –vestida siempre del género contrario y nunca propiamente como alcaldesa–, acompañada por la figura de un escribano, organiza la fiesta de la mojiganga. Para ello, este gobernante –tildado en estas obras como «tonto consagrado»⁸⁷¹ o «asno»⁸⁷²– hace desfilar a toda una serie de figuras ridículas con las que va interactuando de una en una mientras estas exhiben sus cantos, interpretaciones instrumentales y/o bailes. Como ejemplo de ello, podemos comprobar cómo en la *Mojiganga para el auto El primer duelo del mundo* el propio Alcalde no puede resistirse a bailar ante los sones y el canto producidos por el personaje del Negro, interpretado por la actriz-cantante Paula María de Rojas:

Suelta Teresa la vara y baila

⁸⁶⁹ O *Mojiganga para la fiesta del auto Psiquis y Cupido*. La primera acotación de la obra nos informa de que «Sale de Alcalde la Sra. Teresa de Robles». En [ANÓNIMO] *Las bodas de Proserpina: mojiganga para la fiesta del auto de Psiquis y Cupido*. Madrid, BNE, MSS/14090 [ca. 1687], f. 72r.

⁸⁷⁰ «Sale Theresa y Manuel de Labaña, Theresa de Alcalde». En BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de. *Mojiganga para el auto El primer duelo del mundo*. Madrid, BNE, MSS/17313 [ca. 1687], f. 1r.

⁸⁷¹ [ANÓNIMO] *Las bodas de Proserpina...*, f. 74r.

⁸⁷² BANCES CANDAMO, F. A. *Mojiganga para el auto El primer duelo...*, f. 2r.

TERESA	La autoridad me perdone, que ya me bullen los huesos.
LABAÑA	Alcalde ¿qué hacéis? ¡alcalde!
PAULA	Ransemu, señor, ransemu; ¡ay, que no está consertaru!
LABAÑA	Teneos, alcalde, teneos.
PAULA	Pues ya está consertaru, otra vez a tocar vuelvo.
TERESA	En haciéndome a mí el son, al punto bailo o reviento ⁸⁷³ .

Como ya se ha expresado anteriormente, además de organizar las escenas musicales de la pieza, el alcalde era el encargado de causar gran parte de la comicidad declamada de la obra, aspecto que sin duda sugiere que debía ser interpretado por el gracioso o la graciosa de la compañía. Además, Teresa de Robles parece participar en estas obras también activamente bailando y cantando las partes solistas: tanto los estribillos que servían para vertebrar las piezas –tal y como es el caso de *Las bodas de Proserpina*–, como los cantos de alabanza finales dedicados a los miembros de la familia real para los que se representaba esta obra.

En cambio, esta no es la única máscara a la que Teresa dio vida a finales del siglo XVII, ya que en torno al año 1688 ejecutaría el papel de La Rollona en la obra *Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles*, atribuida a Simón Aguado el Joven⁸⁷⁴. Investigadoras como Buezo⁸⁷⁵ y Sbriziolo datan esta obra del último tercio del siglo XVII debido a su reparto y a que «el tema del Niño de la Rollona aparece y se pone de moda en estas fechas, y no antes»⁸⁷⁶. A partir de la acotación realizada por estas dos investigadoras, hemos realizado una comparación entre el reparto que se dispone en el MSS/14782 y las listas de las compañías teatrales activas en el último tercio del Seiscientos en Madrid. Según los resultados de este cotejo es muy probable que la compañía que ejecutó esta mojiganga fuese la de Rosendo López,

⁸⁷³ *Ibid.*, f. 4r.

⁸⁷⁴ La autoría de esta pieza presenta ciertas dicotomías, ya que el nombre de Simón Aguado que aparece en el primer folio del MSS/14782 podría hacer referencia a dos distintos dramaturgos que empleaban el mismo pseudónimo. Buezo atribuye esta obra a Simón Aguado el Viejo, autor de entremeses como *El platillo* (1599) o *Los negros* (1602). Véase BUEZO, C. *La mojiganga dramática...*, p. 139. En cambio, cronológicamente y, debido al reparto que se dispone en el manuscrito, no parece posible que este haya sido su autor, puesto que su producción es prácticamente de un siglo antes. Por otra parte, Simón Aguado el Joven sí era coetáneo al reparto presentado en el manuscrito.

⁸⁷⁵ BUEZO, C. *La mojiganga dramática...*, p. 139.

⁸⁷⁶ SBRIZIOLO, Carola. «¿Non sapete que los siervos han de ser puntuales?: la lengua italiana en una mojiganga española del Siglo de Oro», *Cuadernos de investigación filológica*, 39 (2013), p. 149.

quedando la relación entre los comediantes y las categorías desempeñadas en la agrupación de la siguiente manera:

Tabla 37: Comparación del reparto recogido en el MSS/14782 con la compañía de Rosendo López de Estrada para la temporada de 1688-1689.

<i>Personaje</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>	<i>Autor compañía</i>
La Rollona	Ther[esa de Robles]	2. ^a dama	Rosendo López
1. ^a Mujer	Isabel [de Castro]	3. ^a dama	Rosendo López
Espantaperros	Bycente [Camacho]	2. ^{do} gracioso	Rosendo López
Los dos niños	Bar[tolomé Álvarez] y Mosq[uera, Manuel]	3. ^{er} galán y 1. ^{er} gracioso	Rosendo López
Un barrendero	Math[ías de Castro]	1. ^{er} gracioso	Rosendo López
Un italiano	Damián [Polop]	1. ^{er} galán	Rosendo López
Un criado del italiano	Gorriz [Cristóbal]	4. ^o galán	Rosendo López
Tres moros	Guev[ara, Juan Antonio], Ju[an Simón o Juan Navarro] y Rab ⁸⁷⁷	2. ^{do} barba y 2. ^o galán	Rosendo López
2. ^a mujer	Bez[ón, Francisca]	1. ^a dama	Rosendo López
2. ^a mujer	Bonif[acia Camacho ⁸⁷⁸]	1. ^a dama	Rosendo López
3. ^a mujer	Rosendo [López]	6. ^a dama	Rosendo López
Otro hombre	Manuel[a de la Cueva ⁸⁷⁹]	Autor	Rosendo López
Un italiano	Damián [Polop]	1. ^{er} galán	Rosendo López
Una criada	Manuel[a de la Cueva ⁸⁸⁰]	5. ^a dama	Rosendo López

Podemos afirmar que todos los actores y las actrices que intervinieron en la representación de esta mojiganga se encontraban en el año 1688 en la compañía de Rosendo López de Estrada, hecho que nos lleva a suponer que fue representada en ese año y, más concretamente, en la fiesta del Corpus, pues así se anuncia en el primer parlamento de la obra⁸⁸¹. La única excepción en el reparto de la obra la representa el propio Rosendo López, ya

⁸⁷⁷ Desconocemos a qué comediante podría hacer referencia esta abreviatura.

⁸⁷⁸ Buezo desarrolla esta abreviatura con el nombre de «Bonifacio». En BUEZO, C. *La mojiganga dramática...*, p. 140. En cambio, consideramos que este diminutivo haría referencia a Bonifacia Camacho, sexta dama de la compañía de Rosendo López. Además, en esta obra no se produce una inversión de género en las relaciones personaje-actor, motivo por el cual parece más acertado que fuese interpretado por una actriz.

⁸⁷⁹ Buezo afirma que esta abreviatura puede hacer referencia a Manuela de Escamilla. En BUEZO, C. *La mojiganga dramática...*, p. 140. En cambio, según nuestra hipótesis es más probable que se tratase de Manuela de la Cueva, ya que en esa temporada ocupaba el puesto de quinta dama en la agrupación de Rosendo López.

⁸⁸⁰ Buezo afirma que esta abreviatura puede hacer referencia a Manuela de Escamilla. En BUEZO, C. *La mojiganga dramática...*, p. 140. En cambio, según nuestra hipótesis es más probable que se tratase de Manuela de la Cueva, ya que en esa temporada ocupaba el puesto de quinta dama en la agrupación de Rosendo López.

⁸⁸¹ «Caminito del Corpus, ¡quién te tuviera / apacible y gustoso para tu fiesta!». En AGUADO, Simón. *Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles*. Madrid, BNE, MSS/14782 [1688], f. 1r.

que no cumple ninguna función actoral en los listados de la compañía. Por ello, entendemos que tanto su faceta como actor y autor le llevarían a ejecutar el rol secundario de Otro hombre.

En esta pieza, tal y como se ha expresado anteriormente, Teresa ejecuta el personaje de La Rollona, la nodriza o ama de Los dos niños –caracterizados por su gigantismo, barbas, gula y glotonería– perdidos al comienzo de la obra. Para iniciar su búsqueda, La Rollona hace desfilar, también aquí a modo de alcalde mojiganguero, a toda una serie de personajes para que se exhiban en escena. Por lo tanto, aunque con distinto tipo de personaje y diverso tipo de comicidad, Teresa seguirá dando vida en estas mojigangas a los personajes-eje que articulaban internamente y provocaban la comicidad de las obras.

Aunque Teresa de Robles ya había participado en producciones de gran formato como *Psiquis y Cupido* en el año 1679, su inmersión en lo que podríamos denominar como los «grandes géneros musicales escénicos» no se produce hasta la década de 1690, momento en el que todos los talentos como cantante de nuestra actriz parecen explotarse. Concretamente, el 6 de noviembre de 1698, con motivo del aniversario del monarca Carlos II, se representa la comedia mitológica *Destinos vencen finezas* con texto de Lorenzo de las Llamosas y música de Juan de Navas. En esta obra, Teresa de Robles interpreta a Venus, uno de los cinco dioses que condicionan, a través de sus cantos, las situaciones escénicas que se van a producir a lo largo de toda la obra.

A diferencia de lo que cabría esperar, Teresa no interpreta el papel de gracioso de esta comedia, sino un papel serio. Esto es debido a que, al ser una producción con personajes hablados y personajes cantados, era necesario destinar estos últimos a las terceras y cuartas damas de la compañía, las que habitualmente mayores dotes musicales presentaban. Es decir, en una obra de estas condiciones parecía más necesario explotar sus cualidades como música que como cómica. En cambio, en el baile *El Bureo*, situado entre la segunda y la tercera jornada de la comedia, nuestra actriz representa al personaje gracioso del Cuidado, protagonista junto al Rigor (Manuela de la Cueva) de esta parodia de la burocracia palatina. Es decir, en menos de las tres horas que duró esta fiesta teatral, Teresa pasa de un registro serio cantado a un registro completamente contrario, el cómico, mostrando así en una misma producción las dos facetas que caracterizan la trayectoria de esta actriz-cantante.

Precisamente un año después, el 12 de mayo de 1699, se produce un hecho similar, ya que ejecuta el papel serio masculino y protagonista de Júpiter en la zarzuela *Júpiter y Yoo, los*

cielos premian desdenes de Marcos Lanuza conde de Clavijo y música de Sebastián Durón, interpretando, al mismo tiempo, un papel cómico en el fin de fiesta de la obra. Es decir, tenemos un perfil híbrido capaz de interpretar papeles serios cantados sin renunciar, en cambio, a su faceta de graciosa. Además, en esta primera andanza de la actriz en el teatro cortesano también debemos destacar su interpretación del personaje serio femenino cantado de Casandra en la zarzuela *Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo* (1698) de Marcos de Lanuza; el de Laureta en la comedia de santos *El sol de Occidente, San Benito* (1697) de Cañizares; o el personaje de la Luz en el auto sacramental *El templo vivo de Dios* (1698) de Zamora.

5.1.2.3. «Autora en servicio de Vuestra Majestad»: características y gajes de un oficio (1700-1702)

Además de cultivar el oficio de graciosa y de música, Teresa también hereda de su abuelo y de su tía Manuela de Escamilla el puesto de autora de comedias. Un hecho que sin duda marca la carrera artística de Teresa de Robles es que fue, junto con Juana de Ortiz (en Sevilla) y Francisca Correa (en Zaragoza), una de las tres últimas «autoras de título por Su Majestad» activas a comienzos del siglo XVIII⁸⁸². Aunque ya había ocupado el puesto de coautora junto a su marido en 1686 y 1688, en las temporadas de 1700-1701 y 1701-1702 fue el momento en el que la actriz ocupa este cargo de manera independiente. De hecho, vemos como ya en un documento de agosto del año 1700, relativo a una petición de una ayuda de costa, se denomina –junto con el autor de la otra compañía, Juan de Cárdenas– directora «en servicio de Vuestra Majestad»:

A las plantas de V.M. se postran Teresa de Robles y Juan de Cárdenas, autores de las dos compañías de representantes que están en servicio de V. M., y dicen que el año pasado se detuvieron de orden del Marqués de Laconi para la ejecución de la fiesta de Santa Ana, la cual no tuvo efecto, y se prosiguió en ensayarla otra vez de orden del Duque de Medina Sidonia y no se hizo, y ahora por tercera vez la han estado ensayando más de quince días y tampoco han tenido logro, por cuya causa han estado detenidas las compañías el término referido sin haber percibido de dicha fiesta más de 200 ducados [...], en cuya consideración ponen en la piedad de V.M. esta representación para que se sirva de mandar se les socorra en alguna ayuda de costa que pueda resarcir la detención y trabajo que han tenido en dicha fiesta, y esperan de su gran clemencia atenderá su súplica y necesidad.⁸⁸³

⁸⁸² Para ampliar esta información véase: SALVO, M. *La mujer en la práctica escénica...*, p. 509-525.

⁸⁸³ RICH GREER, M. y VAREY, J. E. *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707...*, pp. 204-205.

En cambio, tal y como se puede inferir de este texto, el cargo de autora no siempre fue fácil de gestionar para Teresa de Robles, pues justo comienza a desempeñarlo en un momento político, cultural y económico que marcó la historia del país y, por lo tanto, también del teatro. Sin duda, uno de los factores que caracterizaron este difícil comienzo fue la crisis económica propiciada por la enfermedad y por la muerte del monarca Carlos II el 1 de noviembre de 1700. Como es evidente, los espectáculos festivos se vieron alterados tanto por su estado de salud, por su defunción, como por una guerra de Sucesión que afectó a todo el país, ocasionando graves consecuencias tanto políticas como económicas⁸⁸⁴.

Para hacer frente a la difícil situación por la que los comediantes estaban pasando, tanto Teresa como Juan de Cárdenas enviaron diversas cartas y peticiones a la Villa de Madrid para denunciar el estado en el que se encontraban los representantes e intentar así recuperar las pérdidas económicas ocasionadas. De hecho, ya en otra solicitud redactada en el año siguiente, en 1701, ambos directores denuncian que desde el 28 de diciembre de 1700 «no entró un alma por los corrales de comedias» y, debido a que la Villa no les dejó cesar en sus representaciones, se vieron obligados a vender y embargar sus vestidos, siendo esta la única forma para poder mantener a sus familias⁸⁸⁵. Un fragmento de dicho documento se dispone a continuación:

[...] Obedecieron a costa de su trabajo y a costa de pagar los gastos que causaban las comedias y algunas de teatro, cuyo continuado tesón duró hasta que por última infelicidad fue Dios de llevarse para sí a nuestro Rey y Señor, con cuya tragedia se han acabado de destruir, pues los pocos vestidos (que son su caudal), los han vendido y empeñado para sustentar sus familias, sin haberles quedado con que volver a ejercer su oficio cuando llegue la ocasión de mandárselo, por cuya razón suplican a V.S. sea servido de poner en consideración esta necesidad para que tan piadoso la repare, mandando a la Villa les asista con una ayuda de costa como lo hizo por la muerte de la Reina Madre⁸⁸⁶.

Finalmente, se le concedieron 27000 reales por «haber padecido ambas una extrema necesidad», un dinero que debía ser reembolsado al Ayuntamiento una vez superadas estas malas condiciones⁸⁸⁷. Independientemente de cómo fueran los resultados de esta petición, un aspecto que queda patente es la actitud de defensa y de protección que ambos autores tuvieron hacia su oficio y hacia los componentes de sus respectivas agrupaciones. De hecho, es muy probable que nuestra autora hubiese estado durante más temporadas teatrales a cargo de la

⁸⁸⁴ Para ampliar esta información véase: MÍNGUEZ, Víctor. «La fiesta áurea durante el reinado de Carlos II, el esplendor del barroco efímero», *Ars & Renovato*, 7 (2019), pp. 431-448.

⁸⁸⁵ VAREY, J. E.; SHERGOLD, N. D. y DAVIS, C., *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719...*, p. 51.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 52.

compañía si no se hubiera producido este y otros acontecimientos que veremos a continuación. Además, resulta significativo que Cárdenas dejase este puesto ya en 1701, cuando lo venía ocupando desde al menos el año 1696, y pasase a formar parte de la agrupación de Villafior desempeñando el puesto de tercer galán de forma continuada. Teresa de Robles seguiría, por el contrario, durante una temporada más afrontando este cargo.

Esta crisis económica en el ámbito teatral parece gestarse desde mucho antes, al menos desde el luto instaurado a causa de la muerte de Mariana de Austria en mayo de 1696. De hecho, este fue uno de los motivos que llevaron al director Carlos Vallejo a dejar su cargo el 5 de febrero de 1700 a causa de las deudas contraídas. En una de sus cartas, este autor argumenta que su propia crisis financiera se produjo, entre otros aspectos, debido a que «con ocasión de la muerte de la Reina Madre nuestra Señora no hubo autos [y] se deshicieron las compañías y no pude yo como autor reconvenir a que restituyesen lo que habían percibido algunas partes de la mía»⁸⁸⁸. Un mes más tarde, concretamente el 23 de marzo de 1700 ya se emitía un documento en el que se comunicaba la substitución de este director por Teresa de Robles, la nueva autora de una de las dos compañías de la Corte⁸⁸⁹.

Probablemente fueron varios los factores que llevaron a Teresa de Robles a relevar a Carlos Vallejo en la dirección de la compañía. Como ya se ha expresado en anteriores apartados, un autor de comedias debía reunir al menos tres condiciones básicas para poder afrontar este cargo: demostrar una buena solvencia económica que le permitiera hacer frente a los gastos de la agrupación, contar con los apoyos necesarios dentro de la Junta encargada de su nombramiento y, por último, tener la experiencia suficiente dentro del ámbito teatral para saber elegir qué títulos podían gustar al público y cuáles no.

Por su amplia trayectoria, experiencia y contactos en el ámbito teatral parece más que evidente que Teresa de Robles cumplía estas dos últimas condiciones. Además, gracias al listado de trajes, artículos religiosos, viviendas y trabajadoras a su cargo, podemos suponer que fue relativamente fácil para ella hacerse cargo económicamente de la compañía en un principio. En cambio, todo este patrimonio a su disposición no pareció ser suficiente para combatir todas las pérdidas que producía la escena teatral en estos primeros años de la centuria. De hecho, al

⁸⁸⁸ El documento se encuentra completo disponible en VAREY, J. E.; SHERGOLD, N. D. y DAVIS, C., *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719...*, p. 51.

⁸⁸⁹ Este documento puede consultarse completo en FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 1648.

no poder reembolsar la ayuda le había sido previamente concedida debido a las pérdidas que seguía sufriendo la agrupación, Teresa decidió abandonar su domicilio madrileño y escapar así de las deudas contraídas, tal y como se recoge en este intento de cobro con fecha del 30 de marzo de 1703⁸⁹⁰.

Pocos días más tarde, concretamente el 5 de abril de 1703, se emite un segundo informe en el que se corrobora tanto el paradero desconocido de la cómica, como la cantidad económica de 24000 reales que esta debía a la Junta⁸⁹¹. Tres días más tarde, el 8 de abril de 1703, se procedía al embargo de los bienes –cuyo valor total superaría la cantidad de la deuda contraída– que la actriz tenía tanto en su casa de Madrid como en la de Almonacid (Toledo). Ese mismo día, Teresa de Robles se manifiesta finalmente a través de una petición en la que expresa tanto su buena voluntad de continuar su carrera teatral e incorporarse a la compañía de Juan Bautista Chavarría como tercera dama, como los motivos que la llevaron a tener que abandonar la escena:

[...] Teresa de Robles, tercera dama con que ha de servirse a Madrid Juan Bautista Chavarría este año de 1703, digo que, habiendo estado ausente de esta Corte a cumplir una promesa cuya ausencia hubiera sido muy breve a no haberme sucedido algunos accidentes que la dilataron en cuyo tiempo V.S. Ilmo. y la Junta que cuida de la formación de compañías han proveído diferentes autos de que hasta ahora (por el motivo referido) no he sido noticiosa [...]⁸⁹².

A pesar de que estos años como autora de comedias no debieron ser fáciles para nuestra cómica, cabe resaltar algunos títulos de obras representados por su compañía como la comedia *Siempre hay que envidiar amando* (1700) de Antonio de Zamora o la reposición de *Las manos blancas no ofenden* (en 1700) de Calderón. Además, no debemos olvidar que en la troupe de nuestra actriz trabajaron intérpretes tan renombrados como los galanes Gregorio Antonio y Damián de Castro, o las damas Isabel de Castro y Manuela de Labaña, entre muchos otros.

5.1.2.4. Etapa de madurez (1702-1710)

Después de su faceta como autora de comedias, comienzan los años de lo que hemos denominado la etapa de madurez de Teresa de Robles, es decir, el momento en el que para

⁸⁹⁰ Recogido en *Ibid.*, p. 1655.

⁸⁹¹ Recogido en *Ibid.*, pp. 1655-1656.

⁸⁹² Disponible completo en *Ibid.*, pp. 1657-1658.

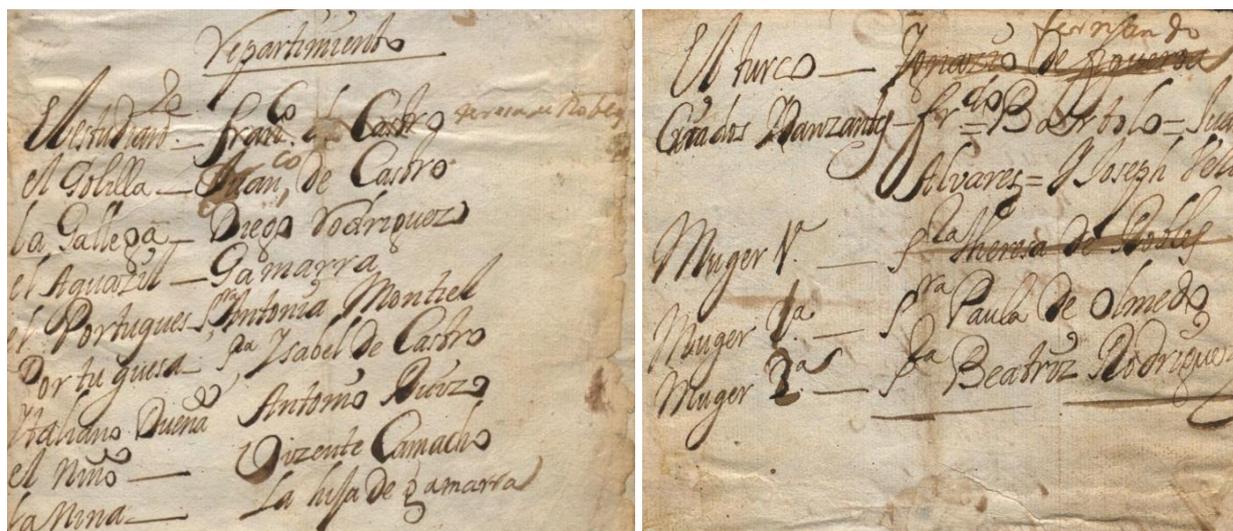
nosotros alcanza un desarrollo artístico completo en dos de sus facetas más importantes: como graciosa y como actriz-cantante protagonista de diferentes obras. De nuevo, volvemos a encontrar a Teresa de Robles protagonizando en el año 1705 una mojiganga, un género que, tal y como ya se ha visto anteriormente, le acompañó desde los inicios de su trayectoria. En cambio, este caso es quizás uno de los más especiales porque, además de encontrarse ya en los años finales de su carrera y volver a ejecutar un estilo que le resultaba completamente familiar, interpreta una mojiganga compuesta por su nuero, el dramaturgo Francisco de Castro. Así, *El antojo de la gallega* fue representada junto a la reposición del auto *El tesoro escondido* por la compañía de Juan Bautista Chavarría con el siguiente reparto:

Tabla 38: Reconstrucción del reparto de la mojiganga *El antojo de la gallega* recogido en el MSS/14804.

<i>Personaje</i>	<i>Intérprete</i>
Estudiante	Francisco de Castro [tachado] / Teresa de Robles
El golilla	Francisco de Castro
La gallega	Diego Rodríguez
El alguacil	Diego Rodríguez
El portugués	[Antonio] Gamarra
Portuguesa	Antonia Montiel
Italiano Dueña	Isabel de Castro
El niño	Vicente Camacho
La niña	La hija de Gamarra [Isabel Gamarra]
El turco	Fernando [de Castro]
El turco	Fernando [de Castro]
Criados danzarines	Fernando Bartolo, Juan Álvarez y José Vela.
Mujer 1. ^a	Teresa de Robles [tachado]
Mujer 1. ^a	Paula de Olmedo

El reparto recogido en este manuscrito es quizás uno de los más interesantes que hemos encontrado del inicio de esta centuria. Sobre el listado original, en el que se recoge el nombre de los personajes y el de los cómicos encargados de interpretarlos, se realizan varias correcciones con una caligrafía completamente diferente a la de su autor: en primer lugar, se tacha el nombre de Francisco de Castro, que iba a interpretar inicialmente el papel del Estudiante, y se escribe a su lado el de Teresa de Robles. En segundo lugar, se cambian los nombres de Juan por el de Francisco y el de Ignacio por el de Fernando; y, por último, se tacha directamente el nombre de Teresa de Robles en el papel de Mujer 1.^a reasignando de nuevo estos dos personajes entre las actrices-cantantes Paula de Olmedo y Beatriz Rodríguez. Las imágenes de este reparto de disponen a continuación:

Ilustración 12: Reparto de la mojiganga *El antojo de la gallega* recogido en el MSS/14804.



A pesar de que desconocemos quién hizo estas modificaciones, lo que sí parece evidente es que no fue el propio autor de la obra, Francisco de Castro⁸⁹³. Sea como fuere, todas estas modificaciones se realizaron, muy probablemente, o bien con la finalidad de conseguir un mayor éxito ante el público, o bien como imposición de Teresa de Robles de ocupar uno de los papeles protagonistas, el del Estudiante. Todas las actrices que actuaron en esta obra, salvo la joven Isabel Gamarra, contaban ya con una sólida trayectoria cuando se representó esta mojiganga, por lo tanto, no tiene sentido para nosotros pensar que Teresa de Robles ocupó este rol por ser la actriz más experimentada de la compañía, pues tanto Beatriz Rodríguez como Paula de Olmedo podrían haber representado este personaje.

En cambio, en nuestra opinión, este papel se adapta perfectamente al perfil artístico de Teresa de Robles, a diferencia de la Mujer 1.^a que se le asignó en un primer momento. En primer lugar, es el rol que vertebra la obra y propicia los desfiles ridículos del resto de personajes, característicos de este tipo de obras. En segundo lugar, y quizás como aspecto más importante, es el papel que más partes cantadas (seguido de la Mujer 1.^a y la Mujer 2.^a) tiene que interpretar en esta mojiganga. A modo de ejemplo, debido a las cualidades de hechicero que él mismo se atribuye, canta dos diferentes estribillos que funcionan a modo de conjuros:

Númenes diabólicos,
genios zurumbáticos,
las fúnebres cláusulas

Muñequillos mínimos,
muñequillos párvulos,
salid de la insípida

⁸⁹³ Además de que ambas caligrafías son diversas, podemos destacar el hecho de que el nombre de Teresa aparezca escrito de dos formas distintas.

oíd mi cántico⁸⁹⁴.

caverna muy lánguidos⁸⁹⁵.

Si tenemos en cuenta que Teresa de Robles nació en la década de 1650, cuando interpretó esta mojiganga debía tener alrededor de 55 años. No resulta extraño ver en una mojiganga a un actor adulto haciendo de estudiante, pues recordemos que esta forma de teatro breve se caracterizaba, entre otros aspectos, por las inversiones de género, de edad, y de las jerarquías sociales en escena características en un contexto del mundo al revés. Lo que sí resulta más extraordinario es apreciar a una actriz-cantante, con una carrera ya tan extensa, desarrollando sus papeles cantados más destacados con más de 50 años, tal y como veremos a continuación.

De hecho, habrá que esperar prácticamente al final de su trayectoria para apreciar a Teresa de Robles interpretando el papel protagonista de una zarzuela, cuando en 1699 interpreta a Júpiter en *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes*, o cuando en 1710 da vida a la diosa marina Galatea en *Acis y Galatea* de Cañizares y Literes con alrededor de 60 años. Respecto a este segundo caso, pudieron ser varios los motivos que llevaron a nuestra actriz a hacerse cargo de uno de los dos personajes principales. En primer lugar, por la fama que le precedía. Si bien es cierto que solo conocemos el reparto de la función de 1710 realizada ante el público, es bastante probable que este fuera el mismo que el de 1708, cuando fue representada por el aniversario de Felipe V en el Salón Dorado del Alcázar. Por ello, es muy probable que uno de los motivos por los que fue elegida protagonista, fuese porque era conocida por el rey, que ya la había visto actuar con anterioridad en diferentes ocasiones.

En segundo lugar y, quizás como aspecto más importante, porque su carrera como tercera dama y música le brindaba la experiencia necesaria para hacer frente a un papel de tal calibre. Además de los cuatro principales números cantados que tiene que interpretar, este personaje debe recitar extensos monólogos pasando en ocasiones del habla al canto sin ningún tipo de preparación previa. Es decir, es un papel serio repleto de intervenciones musicales y declamadas que requería de una fuerte experiencia en ambas disciplinas. Probablemente con esta obra, Teresa de Robles pone el broche final a una carrera llena de éxitos y de personajes que hicieron reír al público y que emocionaron también con su música. Esta intérprete es el

⁸⁹⁴ A modo de curiosidad, cabe destacar que este estribillo se dispone en más obras de Francisco de Castro como en el entremés *Los gigantes* (1702), cantado en este caso por el personaje de la Hechicera.

⁸⁹⁵ Ambos estribillos pueden consultarse en CASTRO, F. *El antojo de la gallega...*, f. 5v.

ejemplo perfecto de una actriz-cantante entre dos siglos, capaz de conectar la tradición teatral del siglo XVII con las nuevas y emergentes características escénicas y musicales del XVIII.

5.1.3. Estudio musical de tres papeles interpretados por Teresa de Robles

A lo largo de estas páginas hemos podido acercarnos a las facetas como actriz – principalmente como graciosa– y como autora de Teresa de Robles. En cambio, para completar el estudio de esta actriz-cantante, debemos aproximarnos a su perfil como música a través de los personajes que sabemos que interpretó. Desgraciadamente, las escasas fuentes musicales conservadas no hacen de esta tarea un trabajo sencillo. Por ello, hemos seleccionado solo aquellos personajes de cuyos títulos disponemos tanto del libreto como de la partitura, con la finalidad de realizar así un estudio más completo.

Contrariamente a lo que cabría esperar, los tres personajes aquí analizados no son personajes graciosos, sino serios y, además, dioses, uno de género masculino y los dos restantes de género femenino. El primero de ellos es la Venus de la comedia mitológica *Destinos vencen finezas* (1698), encargada junto con el resto de las deidades del reparto de interpretar las principales partes cantadas de la obra. En segundo lugar, uno de los dos papeles protagonistas, Júpiter, en la zarzuela *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes* (1699). Por último, y no menos importante, el papel de la protagonista femenina, Galatea, en la zarzuela *Acis y Galatea* (1710). Mientras que los dos primeros casos fueron representados en el contexto del teatro cortesano, el último se destinó para el corral público, aunque con unos matices muy específicos que trataremos a continuación.

Por último, queremos recordar que las características de todas estas obras, es decir, cómo fueron sus estrenos, tramas, tipos de personajes, números musicales y repartos, han sido abordados en el Capítulo 4 de este trabajo. A continuación, solo nos detenemos específicamente en aquellos papeles que Teresa de Robles desarrolló dentro de estas obras, es decir, en Venus, en Júpiter y en Galatea.

5.1.3.1. Venus, diosa, en *Destinos vencen finezas* (1698)

El 6 de noviembre de 1698 se representaba en Palacio la comedia mitológica *Destinos vencen finezas*, con texto de Lorenzo de las Llamosas y música de Juan de Navas. En esta obra, Teresa de Robles interpreta a la diosa Venus, uno de los siete personajes con intervenciones

cantadas de la producción. Como ya se ha expresado anteriormente, en estas obras pensadas para el teatro regio, la faceta como música de nuestra cómica primaba sobre la de graciosa, por ello, la vamos a encontrar representando un personaje serio femenino cantado y no un rol cómico como podría esperarse. Así, con la finalidad de conocer las capacidades vocales que Teresa de Robles podía desarrollar en este tipo de espectáculos, vamos a estudiar brevemente algunas de las piezas que interpreta esta deidad. En cambio, antes de comenzar con este análisis, mostramos a continuación, con la finalidad de situar al lector, las principales intervenciones cantadas que Venus presenta a lo largo de esta comedia mitológica:

Tabla 39: Intervenciones cantadas de Venus en *Destinos vencen finezas* (1698).

Número	Título	Tipología musical	Personaje	Armadura/Final	Rango vocal
1.	«Serene sus furias el viento»	Cuatro	Venus, Cupido y Coro	C3/b/Fa	Re ₃ .Re ₄
2.	«Si Juno ofendida»	Coplas	Venus, Cupido y Mercurio	C3/b/Fa	Do ₃ .Fa ₄
16.	«Amor, si me aprisionaste»	Estribillo	Venus, Cupido y Mercurio	C3/bb/Do	Mi ₃ .Mi ₄
17.	«Mal haya los años»	Coplas	Venus, Cupido y Mercurio	C3/bb/Do	Sol ₃ .Fa ₄
24.	«Al aire armonías»	Dúo	Venus y Cupido	C3/-/Mi	Mi ₃ .Fa ₄
31.	«Amor, ¿dónde estás?»	Estribillo	Venus	C3/-/Mi	Re# ₃ -Mi ₄
32.	«Ven a que sepas»	Coplas	Venus	C/-/La	Re# ₃ -Mi ₄
37.	«No aspiro a tanto»	Dúo	Venus y Cupido	C/-/La	Re# ₃ -Mi ₄

Los dioses Cupido y Venus, junto al «coro de ecos»⁸⁹⁶, dan comienzo a esta comedia mitológica con la pieza «Serene sus furias el viento», donde las dos voces solistas dialogan con el conjunto vocal. Cabe destacar que el personaje de Venus repite constantemente la misma melodía que Cupido (Manuela de la Cueva) ya ha adelantado, pero una cuarta más grave, tal y como se puede apreciar en los dos fragmentos confrontados y recogidos a continuación⁸⁹⁷:

⁸⁹⁶ Nassarre establece la siguiente información acerca de la utilización del eco en su *Escuela música*: «Cuando se advierte *Eco*, ha de apocar la voz más que la mitad, pero debe conformarse con todos los demás que cantaren juntos, porque si la obra es a cuatro o más voces y en aquel periodo cantan todas, también estará en todas hechas la advertencia del *Eco*, y oyéndose unos a otros, deben igualarse las voces, no sonando una más que otra. Cuando hubiere juntas dos o tres advertencias de *Eco*, la primera ha de ser a media voz, la segunda a menos, y la tercera menos que la segunda; y se procede con el mismo orden si fueren más. En NASSARRE, P. *Escuela música según la práctica moderna...*, p. 282.

⁸⁹⁷ Queremos recordar aquí, que para la realización de este análisis hemos acudido a la transcripción realizada por Josa y Lambea: LLAMOSAS, L. Y NAVAS, J. *Destinos vencen finezas...*

Ejemplo musical 3: Fragmentos del cuatro «Serene sus furias el viento», interpretado por Cupido y Venus en *Destinos vencen finezas* (1698).

C1-4 (Manuela de la Cueva):



C6-9 (Teresa de Robles):



Aunque el rango vocal que abarca Teresa de Robles en esta pieza introductoria es reducido, veremos cómo irá creciendo a lo largo de toda la obra, concretamente en su número solista y dúos. Después de esta breve presentación de los dos dioses, comienzan las coplas «Si Juno ofendida», donde Cupido, Mercurio y Venus cantan con la misma melodía, pero diferente texto, cómo sus buenas acciones frenarán los malvados planes de Juno y Eolo, los dioses «enemigos» de esta obra, tal y como los hemos denominado en el estudio del Capítulo 4. En estas coplas, el ámbito vocal de Teresa de Robles aumenta respecto a la pieza anterior, equiparándose al de sus compañeras de reparto Manuela de la Cueva (Cupido) y Manuela de Labaña (Mercurio).

La siguiente intervención cantada de nuestra actriz se produce ya en la siguiente jornada. No debemos olvidar que en esta comedia mitológica cantan siete personajes del total de quince que actúan. Por lo tanto, aunque estemos ante una obra de grandes dimensiones, nuestra actriz no dispondrá de mucho espacio para intervenciones cantadas, pues recordemos que los dos protagonistas de este título –Dido y Eneas– son personajes completamente declamados, que no cantan. Sea como fuere, la siguiente intervención cantada de Teresa de Robles es el estribillo a tres voces «Amor, si me aprisionaste» interpretado de nuevo junto con Cupido y Mercurio. A pesar de que en la partitura original no se muestre qué personaje debía interpretar cada una de las tres voces, nuestra hipótesis es que Teresa de Robles ejecutó la tercera voz, puesto que en la pieza que abrió esta comedia mitológica, Cupido interpretaría la voz más aguda, por lo tanto, tiene para nosotros sentido pensar que en esta pieza se mantuvo un orden similar, dejando la melodía más grave a Venus.

Ilustración 13: Fragmento del facsímil que contiene el estribillo «Amor, si me aprisionaste» de *Destinos vencen finezas* (1698)⁸⁹⁸.

36

Dido. Que bien has cantado: Anarda, haz que llamen al momento à Eneas, para que logre esta diversion; ay Cielos! que no se si este es arbitrio, para poderle estar viendo. *à par.*

Anar. Ya voy señora: mas el acà viene. *Haze señas de que le llama Dido, y ponos otro ofiçto junto à ella.* *Dido.* Trac vn assiento. *Salen Eneas, y Olimpo.*

Eneas. Señora, à deciros vengo, aun que es contra mi fortuna, el

el juicio, que aora han hecho los Sabios, del grande affombro, que oy hemos visto en el Templo, pues aviendo yo assistido de vuestra orden al Consejo, es razon, que ann contra mi, os diga lo que sintieron.

Dido. Lo que yo os suplico aora, es, que os senteis lo primero; y lo segundo, pues ya *sientase.* juzgo poco mas, ò menos, como havran interpretado el caso los agoreros: que

que oygais la Musica vn rato, pues para todo avrà tiempo. *Cup.* A que buena ocasion viene *à par.* pues viendo los objetos que se aman, las influencias tienen mas activo efecto.

Ven. Muy bien se dispone todo. *à par.*

Olim. O yo me engaño, ò yo entiendo, *à par.* que mas que hospedage en Dido, son estos de Amor estremos.

Dido. Profiga pues la dulzura.

Cup. Ven. y Mer. Ya señora obedecemos, *Cantan los tres lo que se sigue.*

Amor, si me aprisionaste, en tan dulce cautiverio, solo te acuso lo tarde, que me hiziste prisionero:

Amor, si me aprisionaste, en tan dulce cautiverio, solo te acuso lo tarde, que me hiziste prisionero:

Amor si me aprisionaste, en tan dulce cautiverio, solo te acuso lo tarde, que me hiziste prisionero:

Amor si me aprisionaste, en tan dulce cautiverio, solo te acuso lo tarde, que me hiziste prisionero:

En cambio, esta hipótesis es en realidad bastante cuestionable, porque en el recitativo a tres «Mas por si el destino aleve» que sigue a esta pieza, el ámbito vocal de los personajes es prácticamente el mismo. Cupido (Manuela de la Cueva) abarca un ámbito de novena (Re₃-Mi₄), igual que Venus (Mi₃-Fa₄); y Mercurio (Manuela de Labaña), por su parte, de séptima (Fa₃-Mi₄). Por lo tanto, las diferencias entre las tres voces no son tan evidentes como podríamos pensar. Una práctica, por otra parte, bastante habitual en el teatro cantado español, donde no se distinguen en exceso las tesituras. Después de este breve número musical –y de los extensos números solistas de Juno– Venus y Cupido cantan su primer dúo, «Al aire armonías», que será respondido por el cuatro con el que se cierra la segunda jornada.

En este dúo situado al final de la jornada, madre e hijo se muestran esperanzados por el futuro prometedor de los protagonistas. Una pieza que sin duda da lugar al lucimiento de las intérpretes gracias a los sucesivos melismas –mostrados a continuación– en las palabras «galas» y «gorjeos» (C12-23), que confirman las aptitudes vocales de nuestra intérprete y de su compañera:

⁸⁹⁸ NAVAS, J. *Comedia Destinos vencen finezas...*, p. 36.

Ejemplo musical 4: Fragmento (C12-23) del dúo «Al aire armonías» interpretado por Venus y Cupido en *Destinos vencen finezas* (1698).

The musical score is written for two voices in a 3/4 time signature and G major. It consists of three systems of two staves each. The lyrics are: "con ga - las y con gor - je - os." The melody is simple and rhythmic, with a mix of quarter and eighth notes. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

La primera intervención cantada de Venus en la tercera jornada de la comedia es la pareja de estribillo y coplas «Amor, ¿dónde estás? / Ven a que sepas» que la diosa canta sola en escena. Gracias a este número podemos conocer más detalles sobre las cualidades vocales y capacidades artísticas de nuestra actriz. Esta intervención musical, donde Teresa de Robles aborda una tesitura de novena (Re#₃-Mi₄), se caracteriza por una relación música-texto preeminentemente silábica, con pequeños adornos en palabras como «divino» (C28-29) o «triumfo» (C55-56). Pero sin duda, uno de los aspectos más interesantes de esta intervención es el dramatismo contenido en las continuas negaciones de la diosa (C39-42 o C80-84) que, casi como suspiros, se van repitiendo a lo largo de toda la pieza. Nuestra actriz demuestra – quizás a través de una de las piezas más bellas de esta comedia– esta capacidad de emocionar al público que también poseía a través de su canto.

Por último, en el segundo dúo interpretado por Cupido y Venus vuelven a producirse algunas de las características que pudimos ver en el dúo anterior. En esta breve pieza, «No aspiro a tanto», ambas voces dialogan a través de melodías con breves adornos para su lucimiento que darán paso al coro «¡Quién habrá que de Venus...!».

5.1.3.2. Júpiter, dios, en *Júpiter y Yoo. los cielos premian desdenes* (1699)

El domingo de Carnaval de 1699, es decir, menos de un año después de la representación de *Destinos vencen finezas*, se estrena en Palacio la zarzuela *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes*, con texto de Marcos de Lanuza y música de Sebastián Durón. En esta obra, Teresa de Robles va a ir un paso más allá respecto a la obra estudiada anteriormente, haciéndose ahora cargo del personaje masculino protagonista de Júpiter. Probablemente su desempeño en la comedia mitológica anterior favoreciese decisivamente su elección como protagonista en esta zarzuela, puesto que el rol femenino de Yoo va a ser también interpretado por Manuela de Labaña, uno de los cuatro dioses que cantaban en la obra anterior. A lo largo de este apartado analizaremos las intervenciones cantadas del dios Júpiter como sus tonadas, estribillos, recitativo y coplas, con la finalidad de conocer más aspectos sobre la faceta de Teresa de Robles como cantante⁸⁹⁹.

A continuación, de igual modo que en el apartado anterior, disponemos una tabla-resumen con los principales números musicales que Júpiter interpreta en esta zarzuela. Con la finalidad de no repetir las mismas características en las piezas interpretadas por Teresa de Robles, hemos realizado una selección de aquellas que creemos que reflejan mejor sus cualidades como intérprete. Por otra parte, queremos recordar que en estas primeras zarzuelas representadas al margen del sistema productivo madrileño, predominan las formas estróficas pues, en definitiva, los compositores y dramaturgos debían adaptarse a las cualidades que las compañías de los corrales de comedias podían ofrecer⁹⁰⁰.

Tabla 40: Intervenciones cantadas de Júpiter en *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes* (1699).

<i>Título</i>	<i>Tipología musical</i>	<i>Armadura/Final</i>	<i>Rango vocal</i>
«Dónde, hermosa ninfa»	Tonada	C3/b/Sol	Sol ₃ -Fa ₄
«Y así no enojen»	Estribillo	C3/b/Sol	Re ₃ -Fa ₄
«Rompan mis rayos»	Estribillo	C3/###/Re	Do ₃ -Mi ₄
«Que Juno en sus celos»	Coplas	C3/###/Re	Fa ₃ -Mi ₄
«Y así, ¡oh, tú, amado hijo!»	Recitativo	C/-/Sol	Re ₃ -Fa ₄
«Así lo creo»	Estribillo	C3/-/Do	Mi ₃ -Fa ₄
«Mi amor queda seguro»	Coplas «muy airosas»	C3/-/Do	Fa# ₃ -Mi ₄
«Amada esposa mía»	Tonada	C/b/Sib	Fa ₃ -Mi ₄
«Logren sus crueldades»	Tonada	C/b/Sib	Sol ₃ -Mi ₄

⁸⁹⁹ Queremos recordar aquí, que para la realización de este análisis hemos acudido a la transcripción realizada por Josa y Lambea citada a continuación: JOSA, L. y LAMBEA, M. «Notas para la edición de la zarzuela *Los cielos premian desdenes...*», pp. 54-64.

⁹⁰⁰ Para profundizar en estos aspectos puede consultarse la siguiente obra: ANGULO DÍAZ, Raúl. *Coronis: una zarzuela en tiempos de guerra*. Madrid, Ars Hispana, 2018.

La primera intervención a solo de esta obra es precisamente la tonada de Júpiter «Dónde, hermosa ninfa» que este dios le dedica a Yoo. Después de esta breve intervención, caracterizada por una relación música-texto preeminentemente silábica y gran sencillez melódica, el mismo personaje comienza a interpretar el estribillo «Y así no enojen», donde podemos destacar los repetidos saltos de octava que debe cantar la actriz, en palabras como «brutos» (C47) o «pastores» (C51-52). Ambos números son una carta de presentación de este dios en escena, ya que las constantes repeticiones de la misma melodía, pero con diferente texto, nos dan a entender que lo importante es el mensaje que este transmite y no que la cantante se luzca vocalmente.

En esta obra, de igual modo que veremos en *Acis y Galatea*, Teresa de Robles también tuvo que protagonizar extensas partes declamadas como el «Bellísima Juno» de la primera jornada, que el dios le dedica a la deidad. Es decir, para poder representar este personaje no solo era necesario contar con las aptitudes necesarias para interpretar la parte vocal, sino también con la experiencia para poder recitar los extensos monólogos y diálogos de uno de los dos roles protagonistas. Motivos por los cuales creemos que Teresa de Robles fue escogida, de igual modo que lo será en *Acis y Galatea*.

La segunda jornada de esta zarzuela comienza con una escena musical prácticamente protagonizada por el dios Júpiter, donde interpreta la pareja estribillo-copla «Rompan mis rayos / Que Juno en sus celos». Este estribillo es más interesante vocalmente que las piezas anteriores, ya que permite a la actriz una mayor exhibición de su voz mediante melismas en palabras como «rayos» (C2-3), recogido en el ejemplo mostrado a continuación, y ya en los característicos saltos de octava de este personaje en palabras como «truenos» (C5):

Ejemplo musical 5: Fragmento (C1-3) del estribillo «Rompan mis rayos» interpretado por Júpiter en *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes* (1699).



Lo mismo ocurre con las coplas «Que Juno en sus celos», ligeramente más adornadas que las piezas con las que Júpiter se presentaba al inicio de esta zarzuela. En el recitativo «Y así, ¡oh, tú, amado hijo!» vuelven a producirse las mismas características vistas anteriormente: relación música-texto silábica y sucesivos saltos de octava en palabras como «viento» (C13) y

«pensamiento» (C14). Por otra parte, en el estribillo «Así lo creo» se producen las mismas características que en el estribillo anterior: pequeños adornos y *word painting* en la frase «vuela ligero» (C14-16) recogida a continuación.

Ejemplo musical 6: Fragmento (C14-16) del estribillo «Así lo creo» interpretado por Júpiter en *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes* (1699).



Cabe destacar aquí que, a pesar de que Teresa de Robles interpreta en este caso un personaje masculino, el ámbito vocal que abarca es prácticamente igual que el de Venus, de Re₃-Mi₄ en la mayor parte de las piezas. Es decir, no vemos una distinción en relación con el género del personaje. En cambio, esta tesitura se va a ampliar en el rol de Galatea, tal y como podremos apreciar a continuación, donde la ninfa ya abarca habitualmente –en la mayor parte de las piezas que interpreta– el ámbito vocal Do₃-Sol₄.

5.1.3.3. Galatea, diosa marina, en *Acis y Galatea* (1710)

En el año 1710 tiene lugar el estreno público de la zarzuela *Acis y Galatea* en el Corral del Príncipe de Madrid. Sus autores, José de Cañizares y Antonio de Literes, la habían creado para que fuera representada dos años antes, en 1708, en el aniversario de Felipe V en el Salón Dorado del Alcázar. Probablemente este paso del teatro palaciego al teatro comercial se debió al éxito que consiguió entre los asistentes de la corte, un éxito que se repetirá también en los corrales públicos si tenemos en cuenta las múltiples veces que fue representada. Aunque desconocemos hasta la fecha qué intérpretes actuaron en el verdadero estreno de esta obra ante el rey, es muy probable que fueran los mismos que la volvieron a representar en 1710. Al menos, el papel que aquí nos ocupa, el de Galatea, parece estar diseñado para Teresa de Robles, la encargada de representar a este personaje en su versión pública. Por ello, en este estudio analizaremos las principales partes cantadas que interpreta este personaje en la zarzuela: sus cuatro arias, sus recitados y su dúo amoroso con Acis.

Tabla 41: Intervenciones cantadas de Galatea en la zarzuela *Acis y Galatea* (1710).

Título	Tipología musical	Armadura/Final	Rango vocal
«Libres nereidas mías»	Número concertante [Estribillo]	C3/-/Re	Do ₃ -Fa ₄

«Cómo alevoso hermano»	Número concertante [Recitado]	C3/-/Re	Do ₃ -Fa ₄
«Muda copia»	Aria da capo	C3/b/Sol	Re ₃ -Sol ₄
«Ay, qué cadena»	Dúo amoroso	C3/b/Sol	Sol ₃ -Sol ₄
«A mí esta voz se dirige»	Recitado con Acis	C/b/ La	Re ₃ -Sol ₄
«Joven galán»	Recitado con Acis	C/b/La	Re ₃ -Fa ₄
«Pues del culto mi piedad»	Aria da capo	C/b/Fa	Re ₃ -Sol ₄
«Ten el acento»	Recitado	C/-/Fa	Do ₃ -Sol ₄
«Cielo ha de ser el mar»	Aria da capo	C/-/Fa	Do ₃ -Sol ₄
«Ninfas alegres del vago cristal»	Aria da capo	C/##/Re	Re ₃ -Sol ₄

La presentación de Galatea en escena, igual que la de Acis, va a ser precisamente a través del canto, un arte que, como si de Orfeo se tratase, ayudará a este personaje a amansar a las fieras que se encuentra en su camino. Dentro de un extenso número concertante, en el que también se insertan partes de coro y un aria de Glauco, Galatea se presenta ante el público con una breve intervención cantada titulada «Libres nereidas mías» (C79-96)⁹⁰¹. Esta pequeña pieza, donde la diosa celebra la fidelidad que le brindan sus ninfas, se caracteriza por una sencillez latente tanto en su discreto acompañamiento instrumental (dos violines al unísono), como a un preeminente estilo silábico en la relación música-texto. Esta solo es la carta de presentación de Galatea ante el público, una diosa sosegada y virtuosa, tal y como se verá a continuación.

Después del aria da capo citada anteriormente que Glauco le dedicada a su hermana, «Yo sabré callar» (C298-341), Galatea se queda sola en escena y comienza a recitar sus primeras palabras en un extenso soliloquio, portando en su mano una concha que contiene el retrato de Acis. La diosa marina, como si estuviera pensando en voz alta, nos va relatando los distintos estados emocionales por los que va pasando: primero, la incertidumbre por conocer qué habrá en el interior del molusco, después, el descubrimiento y la apreciación de la belleza de Acis y, por último, la decisión que ha tomado de dejarse llevar por los afectos:

Válgame el cielo, esta concha
¿qué es lo que en sí esconderá,
que tan preciosa materia
la compone artificial?
¿Si podrá abrirla? Parece
que no acierto; pero ya
sutil botón escondido,

Un retrato es del más bello,
del más afable zagal
que...pero ¿qué digo? ¿Cómo
curioso afecto no más
permito yo tan ansioso
por ver y considerar?
Mas, ¿cómo lo he de impedir

⁹⁰¹ Recordemos que para realizar este análisis hemos empleado la edición de González Martín publicada por el ICCMU. En este caso concreto, hacemos referencia a las siguientes páginas: CAÑIZARES, J. y LITERES, A. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas...*, pp. 23-46.

que forma un rubí oriental,
 violentado me franquea
 lo que su concavidad
 esconde; ¡el cielo me valga!,
 no vi en colores jamás
 ni mejor copiada luz
 ni más pronta ceguedad.

si siendo el matiz imán,
 lo que resisto en el ver
 cedo en el considerar?
 ¿Volveré a mirarle? Sí.
 Qué perfecto. Qué galán.
 Si no sabes defenderte,
 déjate, afecto, llevar⁹⁰².

Después de este soliloquio, Galatea rompe a cantar su primera aria da capo. Lo más habitual sería que esta pieza fuese precedida por un recitativo, tal y como sería costumbre, pero, en este caso, el paso tan brusco del habla al canto potencia, desde nuestro punto de vista, esa sensación del inminente enamoramiento que está viviendo la diosa, que ahora debe comenzar a cantar. Por otra parte, tal y como se ha comentado anteriormente, este cambio de registro requeriría unas grandes dotes como cantante por parte de la intérprete. Unas dotes que, sin duda, Teresa de Robles debía poseer. Así, se da comienzo al aria «Muda copia», un aria con una relación música-texto predominantemente silábica con pequeños adornos en palabras como «copia» (C15), «persuadir» (C54-55) o «convencer» (C56-57)⁹⁰³. Al inicio de esta, la voz imita la misma melodía que anticipa la cuerda, con una sola pequeña modificación en el C21, tal y como se puede comprobar a continuación:

Ejemplo musical 7: Fragmentos del aria «Muda copia» (C1-9 y C14-23) interpretada por Galatea en *Acis y Galatea* (1710).

C1-9:



C14-23:



Cuando el gigante Polifemo se decide a quitar la vida a Galatea, sus intenciones cambian al oír –y ver– cantar a la diosa, pasando en ese preciso instante del deseo de venganza a la adoración casi desmedida, dejando caer su puñal al suelo cuando esta termina de cantar. Después de ello, la siguiente intervención musical de Galatea ya se produce al final de la

⁹⁰² *Ibid.*, p. 47.

⁹⁰³ *Ibid.*, pp. 47-50.

primera jornada en una de las escenas más importantes de esta zarzuela⁹⁰⁴. Esta es, sin duda, el dúo amoroso entre los personajes protagonistas. Después de la acotación «salen Galatea y Acis cada uno por su puerta cantando a dúo»⁹⁰⁵, da comienzo a uno de los números más extensos de esta obra (en el que se inserta el dúo, dos recitados, dos arias da capo y una tonada), en el que los dos protagonistas por fin se conocen y se enamoran todavía más, si esto fuera posible⁹⁰⁶.

Paradójicamente, este dúo comienza tras el aria da capo que la graciosa Tisbe canta a su ama Doris para animarla, pues esta no es correspondida por Acis. Así, Galatea comienza a cantar el tema «Ay, qué cadena», ya escuchado anteriormente. En este dúo, se dan precisamente la mayor parte de las características que Ellen Rosand describe acerca de esta tipología musical con relación al repertorio operístico italiano del siglo XVII: acompañamiento de violines, compás ternario, constante repetición de palabras y frases, así como un final donde las dos voces se desplazan por movimientos paralelos⁹⁰⁷.

Este dúo comienza con entradas imitativas del texto entre las voces de los dos personajes: mientras uno mantiene una nota prolongada, el otro articula el texto, creando así una especie de suspensión en la melodía característica de los dúos amorosos (C20-29). Por otra parte, ya al final del dúo, ambos personajes cantan la misma melodía a una distancia de 5.^a y 4.^a (C39-47). Cabe destacar, por último, que esta diferenciación en cuanto al registro de ambos personajes, más agudo en Galatea que en Acis, probablemente se deba a la necesidad de remarcar la diferencia entre el género de los protagonistas. A continuación, se muestran los dos ejemplos de las secciones referidas anteriormente:

Ejemplo musical 8: Fragmentos del dúo amoroso «Ay, qué cadena» (C20-29 y C39-47) interpretado por Galatea y Acis en *Acis y Galatea* (1710).

C20-29:

⁹⁰⁴ Recordemos que, tal y como se ha visto en este trabajo, Cañizares no divide esta obra por escenas. En cambio, con la finalidad de facilitar la lectura, hemos seguido la división en cuadros y escenas propuesta por Leal Bonmati en su estudio. Para ello, véase CAÑIZARES, J. *Acis y Galatea...*, pp. 81-87.

⁹⁰⁵ CAÑIZARES, J. y LITERES, A. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas...*, p. 71.

⁹⁰⁶ LEZA, J. M. y MARÍN, M. Á. «1730-1759: la asimilación...», p. 199.

⁹⁰⁷ ROSAND, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: the creation of a genre*. Berkeley, University of California Press, 1990, p. 338.

C39-47:

Y en sus mis-mos a-yes le ves a-ña - dien-do, le vas a - ña dien-do es la - bón a es - la - bón.

Y en sus mis-mos a-yes le vas a - ña - dien-do, a-ña - dien-do es la - bón a es - la - bón.

A este dúo de amor le sigue tanto el recitado a dúo «A mí esta voz se dirige» (C47-74), como otro recitado a solo de Acis (C75-87), que desembocan en dos arias solistas de cada uno de los personajes. Galatea, canta «Pues de culto mi piedad» (C182-211), un aria donde la cantante puede lucir mejor el dominio de su voz a través de un mayor número de adornos en palabras como «llega» (C196-197 y 199-200), «sabido» (C206-207 y C209-210), o la triple negación en el compás 191. Por otra parte, la tesitura sigue siendo la misma que en el resto de las piezas tratadas anteriormente, con un ámbito vocal de Re₃-Sol₄.

Sin duda, el virtuosismo de Galatea va aumentando gradualmente a medida que avanza la obra. Un virtuosismo que podemos apreciar en la pareja de recitativo y aria «Ten el acento – Cielo ha de ser el mar» que Galatea entona al comienzo de la segunda jornada⁹⁰⁸. En esta escena, cansada de las solicitudes amorosas de Polifemo, Galatea irrumpe con un momento de gran expresividad dramática y musical⁹⁰⁹.

Esta aria se caracteriza por una dicción de prácticamente una nota por sílaba, característica de las arias guerreras; por las notas prolongadas en palabras como «helar» (C30-31) o «arder» (C32-33); y por el extenso melisma en la palabra «nieve» (C36-38), que pone de relieve las notables cualidades vocales de esta actriz-cantante. Ya para finalizar, la última aria de Galatea, «Ninfas alegres del vago cristal»⁹¹⁰, es una pieza muy breve y sencilla, ligeramente más adornada que las primeras arias que interpreta, que la diosa dedica a sus ninfas, las cuales le contestan a través de un número coral.

5.1.4. Conclusiones

Teresa de Robles es el ejemplo perfecto –junto a sus compañeras Manuela Labaña, Manuela de la Cueva o Paula María de Rojas, entre otras– de una actriz-cantante entre dos

⁹⁰⁸ CAÑIZARES, J. y LITERES, A. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas...*, pp. 125-129.

⁹⁰⁹ Para ampliar la información acerca de los recursos literarios utilizados por Cañizares en esta obra puede consultarse el siguiente artículo: DÍAZ MARROQUÍN, L. «‘La nieve arder’...», pp. 431-464.

⁹¹⁰ CAÑIZARES, J. y LITERES, A. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas...*, pp. 152-153.

siglos, capaz de conectar la tradición teatral del siglo XVII con las nuevas características escénicas y musicales de la primera década del XVIII. A través del estudio de la carrera profesional de esta hija de la comedia, hemos podido acercarnos a tres aspectos imprescindibles para comprender a este complejo colectivo de intérpretes: en primer lugar, cómo se producía el aprendizaje del oficio teatral en el interior de una familia; en segundo, qué consecuencias y retos suponía asumir el cargo de autora de comedias; y, por último, cómo evolucionó la categoría de tercera dama de las compañías a lo largo de las décadas.

Respecto a este último aspecto, las terceras damas o graciosas –es decir, las actrices que a *priori* presentaban mayor predisposición para la música– se convirtieron en las principales protagonistas de los géneros de teatro con música que se estaban representando en la capital en los últimos años del siglo XVII y comienzos del XVIII. Personajes como Júpiter o Galatea exigían a la intérprete encargada de ejecutarlos saber combinar extensos monólogos declamados con estribillos y, en algunos casos, complejas arias. Dos artes que la versátil Teresa de Robles supo abordar probablemente con destreza, pues sendos papeles serían el broche final de una carrera de casi cincuenta años que abrió el camino a terceras, segundas y primeras damas que tuvieron que, como ella, saber dominar ambos oficios: el de actriz y, por supuesto, el de cantante.

5.1.5. Tablas relativas a la trayectoria artística de Teresa de Robles

Tabla 42: Temporada, compañía y categoría profesional de Teresa de Robles desde 1663 hasta 1710.

<i>Temporada</i>	<i>Compañía</i>	<i>Categoría</i>	<i>Ciudad</i>
1663-1664	Antonio de Escamilla	No figura	Madrid
1668-1669	Antonio de Escamilla	No figura	Madrid
1675-1676	Antonio de Escamilla ⁹¹¹	6.ª dama	Madrid
1676-1677	Antonio de Escamilla	Sobresaliente	Madrid
1677-1678	Agustín Manuel Castilla	No figura	Madrid
1678-1679	Agustín Manuel Castilla	4.ª dama	Madrid
1679-1680	Agustín Manuel Castilla	No figura	Segovia
1679-1680 (Corpus)	José de Prado ⁹¹²	4.ª dama	Madrid
1680-1681	Manuel Vallejo	No figura	Madrid
1681-1682	Juan Antonio Carvajal	4.ª dama	Madrid

⁹¹¹ En esta temporada figura en un listado relativo a «los gastos que se han de hacer para los Autos de este año de 1675». Véase PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón...*, pp. 340-342.

⁹¹² Tanto Teresa de Robles como su marido estarían actuando en Segovia en la compañía de Castilla en este año. En cambio, el 1 de febrero se ordena a través de una Cédula Real que los dos actores viajasen a Madrid para actuar en la fiesta del Corpus. Véase Pérez Pastor, C. «Nuevos datos acerca del histrionismo...», p. 474.

1682-1683	Manuel Vallejo ⁹¹³	No figura	Valencia
1683-1684	Cristóbal Caballero ⁹¹⁴	3. ^a dama	Madrid
1684-1685	Manuel Vallejo	3. ^a dama	Madrid
1685-1686	Manuel Vallejo	4. ^a dama	Madrid
1686-1687	Rosendo López	3. ^a dama y coautora	Madrid
1687-1688	Agustín Manuel Castilla	3. ^a dama	Madrid
1688-1689	Rosendo López	2. ^a dama	Madrid
1689-1690	Manuel de Mosquera	3. ^a dama	Madrid
1690-1691	Damián Polop	3. ^a dama	Madrid
1691-1692	Agustín Manuel Castilla	3. ^a dama	Madrid
1692-1693	Damián Polop	3. ^a dama	Madrid
1693-1694	Agustín M. Castilla ⁹¹⁵	3. ^a dama	Madrid
1694-1695	Agustín Manuel Castilla	3. ^a dama	Madrid
1695-1696	Carlos Vallejo	3. ^a dama	Madrid
1696-1697	Carlos Vallejo	3. ^a dama	Madrid
1697-1698	Carlos Vallejo	3. ^a dama	Madrid
1698-1699	Carlos Vallejo	3. ^a dama	Madrid
1699-1700	Carlos Vallejo	3. ^a dama	Madrid
1700-1701	Teresa de Robles	Autora y 3. ^a dama	Madrid
1701-1702	Teresa de Robles	Autora y 3. ^a dama	Madrid
1702-1703	Gregorio Antonio	3. ^a dama	Madrid
1703-1704	Juan Bautista Chavarría	3. ^a dama	Madrid
1704-1705	Juan Bautista Chavarría	3. ^a dama	Madrid
1705-1706	Juan Bautista Chavarría	3. ^a dama	Madrid
1706-1707	Juan Bautista Chavarría	3. ^a dama	Madrid
1709-1710	José Garcés	3. ^a dama	Madrid

⁹¹³ No tenemos datos acerca de dónde se encontraba Teresa de Robles en el año 1682, pero es muy probable que estuviese también en Valencia representando para la compañía de Vallejo junto a Antonio y Manuela de Escamilla. Véase AGULLÓ Y COBO, M. «100 documentos sobre teatro madrileño...», p. 118.

⁹¹⁴ Según la *Genealogía*, en esta temporada se encontraría en Valencia representando para la compañía de Vallejo y Escamilla, hecho que nos parece poco probable. En SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 495.

⁹¹⁵ En esta temporada sustituye a la actriz Josefa de Salazar, ya que «la echaron y entró en su lugar Teresa de Robles». De hecho, un documento informa sobre cómo se le pagaron específicamente 3000 reales a nuestra actriz por «haber entrado a representar ya empezado el año en lugar de la graciosa que se había puesto por no haber parecido bien». Véase FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 1179.

Tabla 43: Mojigangas, loas, autos sacramentales, comedias, bailes y zarzuelas representadas por Teresa de Robles (1663-1710).

<i>Fecha</i>	<i>Título</i>	<i>Género</i>	<i>Autor texto</i>	<i>Autor música</i>	<i>Teatro</i>	<i>Compañía</i>	<i>Papel</i>
Carnaval 1663	<i>El titeretier</i>	Mojiganga	Avellaneda	¿?	¿?	Prado y Escamilla	Loca (don Cohombro)
Ca. 1668	<i>La manzana</i>	Mojiganga	Monteser	¿?	Palacio	Escamilla	Alcalde
Década 1670	<i>Coloquio entre cuatro niñas hermanas</i>	¿?	Anónima	¿?	¿?	¿?	Teresa
09.1672	<i>Loa para empezar en Lisboa</i>	Loa	Anónima	¿?	Patio de las Arcas (Lisboa)	Orozco y Olmedo	Teresa
13.06.1675 [reposición]	<i>El jardín de Falerina</i>	Auto	Calderón	¿?	Calle	Escamilla	[Consta pago]
Ca. 1678 [reposición]	<i>Las casas de Madrid</i>	Mojiganga	Tejera	¿?	¿?	Castilla o Prado ⁹¹⁶	Alcalde
03.12.1679	<i>Psiquis y Cupido</i>	Auto	Calderón	¿?	Salón del Buen Retiro	Prado	¿?
03.03.1680	<i>Loa para Hado y divisa de Leónido y Marfisa</i>	Loa	Calderón	Hidalgo	Coliseo del Buen Retiro	Vallejo y Prado	Azucena
18.01.1685	<i>El segundo Escipión</i>	Comedia	Calderón	¿?	Alcázar	Mosquera	Flora
22.12.1686	<i>Baile del juicio de Paris</i>	Baile	Anónimo	¿?	Real Alcázar	Mosquera y López	Venus
26.05.1687	<i>Las bodas de Proserpina</i>	Mojiganga	Anónima	¿?	Saloncillo del Buen Retiro	Castilla	Alcalde
29.05.1687	<i>Mojiganga para el auto El primer duelo del mundo</i>	Mojiganga	Bances	¿?	Palacio	Castilla	Alcalde
Corpus 1688	<i>Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles</i>	Mojiganga	Simón Aguado el Joven	¿?	¿?	López	La Rollona
14.06.1691 [reposición]	<i>Psiquis y Cupido</i>	Auto	Calderón	¿?	Calle	Castilla	Cupido
1697	<i>El sol de occidente. San Benito</i>	Comedia de santos	Cañizares	¿?	¿?	Vallejo	Laureta

⁹¹⁶ La autoría de la compañía depende de si fue representada en la temporada de 1678-1679 o de 1679-1680.

29.05.1698	<i>El templo vivo de Dios</i>	Auto	Zamora	¿?	Calle	Vallejo	La Luz
06.11.1698	<i>Loa para la comedia destinos vencen finezas</i>	Loa	Llamosas	¿?	Palacio	Vallejo y Cárdenas	El Amor
06.11.1698	<i>Destinos vencen finezas</i>	Comedia mitológica	Llamosas	Juan de Navas	Palacio	Vallejo y Cárdenas	Venus
06.11.1698	<i>El bureo</i>	Baile	Llamosas	¿?	Palacio	Vallejo y Cárdenas	El Cuidado
19.11.1698	<i>Loa para la comedia Más puede amor que los celos</i>	Loa	Lanuzá	¿?	Jardines de la Priora	Vallejo y Cárdenas	Aura
19.11.1698	<i>Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo</i>	Zarzuela	Lanuzá	¿?	Jardines de la Priora	Vallejo y Cárdenas	Cassandra
12.05.1699	<i>Júpiter y Yoo</i>	Zarzuela	Lanuzá	Durón	Palacio	Vallejo y Cárdenas	Júpiter
1701	<i>Quinto elemento es amor</i>	Zarzuela	Zamora	Durón	Palacio	¿?	Hércules
19.12.1703	<i>Vengar con el fuego el fuego</i>	Zarzuela	Zamora	Torres	Buen Retiro	Chavarría y Villaflor	¿?
16.06.1705	<i>El antojo de la gallega</i>	Mojiganga	Castro	¿?	¿?	Chavarría	Estudiante
17.01.1710	<i>Acis y Galatea</i>	Zarzuela	Cañizares	Literes	Príncipe	Garcés	Galatea

5.2. PAULA DE OLMEDO

5.2.1. Datos biográficos y trayectoria profesional de una sobresaliente

Paula de Olmedo (Andalucía, ca. 1670-Madrid, ca. 1732) fue una de las sobresalientes más reconocidas del Madrid de la primera mitad del siglo XVIII, ocupando esta categoría prácticamente de forma ininterrumpida a lo largo de toda su carrera. Ser sobresaliente no solo conllevaba la tarea de suplir la ausencia de algunas de sus compañeras cuando fuera necesario, sino que también suponía ser contratada específicamente por poseer unas cualidades muy concretas para desempeñar una determinada labor. En el caso de Paula de Olmedo, como veremos, sus aptitudes como cantante la llevaron a ser elegida para representar papeles tan notorios como el de la graciosa Tisbe en *Acis y Galatea* (1710) o el del gracioso Brinco de *Las Amazonas de España* (1720).

La procedencia familiar de la actriz-cantante protagonista de estas páginas presenta ciertas dudas. Según se recoge en la *Genealogía*, Paula de Olmedo fue hija de los actores Hipólito de Olmedo y Juana de Salas⁹¹⁷, apodada artísticamente como la Cornetilla, debido a que, tal y como se dispone en una acotación de la *Mojiganga de fiesta y fiesta de mojigangas* de Francisco de la Torre y Sevil, «era una representanta que tocaba la corneta sin otro instrumento que la mano»⁹¹⁸. Si esta información fuese cierta, tanto Paula como su supuesta hermana Juana de Olmedo aprenderían el oficio teatral a través de sus padres, ya que ambos se dedicaron a la profesión actoral. En efecto, Hipólito de Olmedo era un autor y comediante especializado en la representación de entremeses como *Los ladrones y el alfanje*⁹¹⁹ y Juana de Salas, por otra parte, fue tercera y cuarta dama entre 1662 y 1673.

En cambio, estos datos aportados por la *Genealogía* son desde nuestro punto de vista erróneos, ya que consideramos que nuestra actriz no era hija de Hipólito de Olmedo y Juana de Salas, tal y como allí se dispone. Concretamente, en un documento de marzo de 1699, se evidencia cómo la Junta del Corpus de Madrid solicitaba a la Chancillería de Granada que enviaran a la capital «a Paula de Olmedo y a la hija de Hipólito de Olmedo»⁹²⁰. Con esta afirmación, podemos entender que la sobresaliente no tenía a *priori* ninguna relación

⁹¹⁷ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 492.

⁹¹⁸ SALVO, M. *La mujer en la práctica escénica...*, p. 340.

⁹¹⁹ URZAIZ TORTAJADA, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, p. 391.

⁹²⁰ FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 1141.

paternofilial con Hipólito de Olmedo y que esta referencia a la hija del actor puede hacer alusión tanto a la citada Juana de Olmedo, sexta dama en 1699 en la compañía de Cárdenas en Madrid, como a la intérprete Paula Fabiana de Olmedo, casada con el actor Manuel Polop.

La investigadora Flórez Asensio establece que Paula Fabiana de Olmedo era realmente la hija de la Cornetilla y del autor de entremeses que señala la *Genealogía*, una hipótesis con la que estamos completamente de acuerdo⁹²¹. Asimismo, consideramos que la confusión entre ambas cómicas se debe a la evidente similitud entre sus nombres artísticos. Sea como fuere, debido a la falta de datos e información familiar corroborados de esta actriz-cantante no podemos exponer aquí su árbol genealógico tal y como venimos haciendo en este trabajo.

El primer documento que hemos encontrado en el que se recoja el nombre de Paula de Olmedo data del 13 de febrero de 1692. En este escrito, nuestra comediante figura como tercera dama de la compañía de Juan Antonio Pernia y Francisca Correa, que se encontraba representando en Cádiz en la temporada de 1692-1693⁹²². Por otra parte, resulta interesante constatar cómo en este primer listado en el que figura la cómica, ya encontramos el nombre del actor Francisco José de Urrieta –conocido artísticamente como Francisco Rico– formando parte de esta misma agrupación y desempeñando el puesto de tercer galán. A pesar de que no hemos encontrado documentos que confirmen su unión matrimonial, este comediante va a acompañar a nuestra actriz prácticamente a lo largo de toda su trayectoria profesional, llegando incluso a formar su propia compañía como autor en 1704 en Granada para la que Paula desempeñó uno de los puestos principales⁹²³.

Este actor, natural de Granada y hermano del también cómico Jacinto Rico, comenzaría su trayectoria profesional con toda probabilidad en Córdoba en 1673 en la compañía de Juan Correa⁹²⁴. Por otra parte, su andanza en el mundo teatral finaliza probablemente en 1725, cuando formaba parte de la agrupación de Manuel de San Miguel en Madrid. Durante estos prácticamente cincuenta y dos años de profesión, podemos comprobar cómo en al menos treinta de ellos, formó parte de la misma compañía que Paula de Olmedo. Como es evidente, y debido quizás a que Francisco Rico era mayor que nuestra actriz, no podemos constatar la presencia

⁹²¹ *Ibid.*, p. 1141.

⁹²² LÁZARO BRUNA, José María, «Actividad teatral en Cádiz a finales del siglo XVII (1690-1700)», *Criticón*, 138 (2020), p. 147.

⁹²³ Desconocemos con exactitud en qué momento contrajeron matrimonio, pero en el año 1694 Paula de Olmedo ya se registra en un documento relativo a la compañía de Agustín Manuel de Castilla como la «mujer de Francisco Rico», tal y como se trata a continuación.

⁹²⁴ GARCÍA GÓMEZ, Ángel María. *Vida teatral en Córdoba (1602-1694). Autores de comedias, representantes y arrendadores. Estudio y documentos*. Londres, Támesis, 2008, p. 165.

de la cómica en los primeros años de trayectoria del actor, ya que creemos además que Paula no comenzaría a actuar hasta la temporada de 1692 junto a la compañía de Juan Antonio Pernia y Francisca Correa.

Esta agrupación, creada inicialmente en Granada, pero trasladada posteriormente a Cádiz, contaba ya desde su formación en 1692 con esta pareja como integrantes⁹²⁵. Así, a pesar de que desconocemos la fecha y lugar exacto del nacimiento de esta actriz-cantante, si tenemos en cuenta los datos relativos al inicio de su trayectoria artística es muy probable que este se produjese en las provincias del sur de la península en torno a la década de 1670 o, como muy tarde, a principios de la de 1680.

Sea como fuere, después de este breve transcurso entre Granada y Cádiz, parece que nuestra actriz se va a trasladar a la capital madrileña en la temporada de 1693-1694, donde entraría a formar parte como sobresaliente de la compañía de Agustín Manuel de Castilla⁹²⁶. Sin duda, la agrupación de este autor estaba formada en ese año por algunos de los actores y actrices más aclamados –o que estaban empezando a serlo– del momento, tal y como era el caso de Damián de Castro, María de Navas, Sabina Pascual, Carlos Vallejo o Teresa de Robles. Estar rodeada de estos reputados cómicos debió de influir probablemente en su aprendizaje del oficio teatral. Por otra parte, y como es evidente, Francisco Rico también acompañaría a Paula de Olmedo en esta andanza y formaría parte de la misma compañía como quinto galán.

Entre las obras representadas por la troupe de Castilla en esta temporada, encontramos el auto *Música enseña el amor*, con libreto de Manuel Vidal y Salvador y con música de Manuel de Villaflor. A pesar de que desconocemos qué papeles interpretaron tanto Paula de Olmedo como Francisco Rico en este título, sí que tenemos constancia de la cantidad económica que se les facilitó para la compra del vestuario de la obra. Ambos actores recibirían –entre los dos– la suma total de 1700 reales de vellón como ayuda para «vestir el auto». Si comparamos este importe con la cantidad otorgada a otras actrices como María de Navas (5000 reales) o Teresa de Robles (2300)⁹²⁷, se pone en evidencia que esta pareja interpretó probablemente personajes secundarios para los cuales no era necesario exhibir una destacada vestimenta. Asimismo, resulta interesante resaltar que Paula de Olmedo recibe esta retribución ligada a la figura de su marido. En cambio, otras cómicas como Sabina Pascual o María de Navas, mucho más

⁹²⁵ LÁZARO BRUNA, J. M., «Actividad teatral en Cádiz...», p. 147.

⁹²⁶ FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 1581.

⁹²⁷ Estos datos pueden consultarse íntegros en *Ibid.*, p. 350.

reputadas artísticamente, lo cobrarían de forma independiente respecto a sus cónyuges, a pesar de que estos también formaban parte de la agrupación.

Otras de las obras representadas por la agrupación de Castilla en esta temporada fueron *Psiquis y Cupido* (29.07.1693), *Duelo, papel y disfraz* (15.11.1693) o *Los tres afectos de amor* (06.01.1694). Nuevamente, desconocemos qué papeles interpretaría Paula de Olmedo en estos primeros títulos. En cambio, sí que tenemos constancia, por primera vez, de las admiradas dotes interpretativas que mostró durante esta temporada en Madrid como música. La prueba de ello se dispone en un listado provisional de la compañía de Castilla en el que se hacía constar la siguiente información:

Francisco Rico se fue con su mujer Paula de Olmedo que canta los tiples que es la que falta en dicha compañía como parte más esencial de la música⁹²⁸.

Gracias a este documento no solo podemos corroborar las habilidades que se le reconocerían a Paula de Olmedo para la música, sino que también nos permite confirmar cómo en el año 1694 esta actriz ya se encontraría a efectos legales casada con Francisco Rico. En cambio, si bien las cualidades artísticas de nuestra sobresaliente eran bien apreciadas en la compañía de Castilla, su trayectoria profesional la llevó a trasladarse de nuevo al sur en 1694, concretamente a la provincia de Córdoba, donde formaría de nuevo parte de la compañía de Pernia y Correa desempeñando el puesto de segunda dama⁹²⁹. Sin embargo, cuando la troupe vuelve a reunirse en Cádiz para constituir las listas para la temporada de 1695-1696, ni Paula de Olmedo ni Francisco Rico forman parte de ellas.

De hecho, la actividad actuarial de Paula de Olmedo se encontraría muy probablemente detenida desde 1695 hasta 1697, ya que no hemos encontrado a la actriz formando parte de ninguna compañía en todo este intervalo de tiempo probablemente por motivos de salud, tal y como veremos a continuación⁹³⁰. En cambio, podemos suponer que durante esta etapa de cese profesional nuestra actriz se mantendría en el mismo lugar en el que estuviese su marido representando. Este lugar fue, de hecho, de nuevo Cádiz, ya que encontramos a este cómico formando parte de la compañía de María Navarro para la temporada de 1695-1696⁹³¹ y de la de Cristóbal Caballero en la de 1696-1697⁹³².

⁹²⁸ FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 1141.

⁹²⁹ GARCÍA GÓMEZ, Á. M. *Vida teatral en Córdoba (1602-1694) ...*, p. 175.

⁹³⁰ Es probable que este cese profesional se debiese, tal y como se verá a continuación, a motivos de salud.

⁹³¹ LÁZARO BRUNA, J. M., «Actividad teatral en Cádiz...», pp. 152-153.

⁹³² *Ibid.*, pp. 153-154.

En cambio, en la temporada de 1697-1698 volvemos a tener noticias de Paula de Olmedo. En este año, nuestra actriz figura como tercera dama en la compañía de Cristóbal Caballero en Cádiz⁹³³. Una compañía que será contratada posteriormente por el arrendador de la Casa de Comedias de Écija, Agustín de Guzmán, para «hacer setenta representaciones que han de empezar a ejecutar desde el día primero de octubre que vendrá de este presente año»⁹³⁴. Entendemos por este documento que tanto Francisco Rico, gracioso de la compañía, como Paula, residirían en Écija durante esta temporada por motivos laborales. Una vez finalizado este año teatral, la compañía de Caballero abandonaría la localidad sevillana y no volveremos a tener noticias de nuestra actriz hasta un informe del 17 de febrero de 1698 relativo a los inconvenientes para formar una compañía para las fiestas reales en el que se solicitaba que la actriz fuese a representar expresamente a Madrid:

La Junta diputada para la formación de las compañías que han de representar este año en los autos sacramentales a Vuestra Majestad, sus consejos y tribunales: dice que en la que tuvieron este día manifiesto don Francisco de Vargas y Lezama, corregidor de Madrid, que el Duque de Medina Sidonia le había insinuado ser del Real Agrado de Vuestra Majestad se trajesen de fuera tres partes de papeles de mujer que son las Prados y Paula de Olmedo y que conociendo Vuestra Majestad algunos inconvenientes que se habían experimentado en el año pasado de falta de representación en los corrales, de que provenía perjuicio al público [...] ⁹³⁵.

Mediante este escrito podemos suponer que tanto Paula de Olmedo como las hermanas Mariana y Eulalia de Prados contaban con la estima del Rey por el hecho de solicitar expresamente que estas tres actrices fuesen a actuar a Madrid⁹³⁶. Finalmente, y a pesar de esta explícita petición, parece que ninguna de las tres cómicas pudo intervenir en la representación de los autos programados en la capital. De hecho, en un documento del 12 de marzo de 1698, se especifican cuáles fueron los diferentes motivos por los cuales las hermanas Prados no pudieron realizar este viaje⁹³⁷. En el caso de Mariana, se debía a que «se hallaba preñada de seis a siete meses y con diferentes achaques»⁹³⁸; y, en el de Eulalia, que acababa de dar a luz

⁹³³ BOLAÑOS DONOSO, Piedad y REYES PEÑA, Mercedes. «Actores y compañías en la casa de comedias de Écija: un conflicto entre censores (1692)», *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, (Granada, 27-30 octubre de 1994), A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (coords.), vol. 2, 1996, p. 39.

⁹³⁴ *Ibid.*

⁹³⁵ Este documento puede consultarse completo en FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, pp. 1611-1612.

⁹³⁶ Estas dos actrices también se encontraban en la compañía de Caballero, en Écija, en el año teatral de 1697-1698.

⁹³⁷ Este documento puede consultarse completo en FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, pp. 1613-1616.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 1615.

recientemente⁹³⁹. En cambio, desconocemos con exactitud cuáles fueron los motivos que llevaron a Paula de Olmedo a no asistir a Madrid para representar, pues recordemos que era obligatorio para los representantes hacerlo si eran citados para este propósito.

A pesar de que finalmente nuestra actriz no se desplazó a Madrid, parece que sí se tuvo muy en cuenta esta posibilidad, ya que encontramos a la cómica en la categoría de quinta dama en un borrador de la compañía de Juan de Cárdenas para el año 1698⁹⁴⁰. Un puesto que, finalmente, ocuparía Juana de Olmedo. Aunque desconocemos los motivos exactos por los cuales Paula de Olmedo no se trasladó, es muy probable que estos se debieran a su estado de salud. Asimismo, es posible que nuestra actriz se encontrara en Granada con su marido Francisco Rico en 1698, ya que, tal y como establece Buezo, este cómico estaría representando en el Corpus de ese año *La mojiganga y lo que pasa en una noche* de Sebastián de Villaviciosa⁹⁴¹.

Como hemos adelantado, son varios los documentos que hacen referencia en estos años a los problemas de salud que estaba padeciendo la cómica y que le impedirían desplazarse a Madrid. Uno de ellos data de comienzos de 1699. El 1 de marzo de este año, la Junta del Corpus de Madrid escribiría a la Chancillería de Granada para que enviasen a la actriz a representar a la capital⁹⁴². En cambio, a finales de ese mismo mes, concretamente el día 24, el presidente de la Chancillería de Granada enviaba al protector de Teatros de Madrid un informe en el que se disponía la siguiente información:

[...] Y lo que se me ofrece a informar a Vuestra Señoría Ilustrísima en cumplimiento de su mandato es que Paula de Olmedo en esta compañía hace el papel de graciosa y su marido Francisco Rico hace el mismo papel. La Paula también cantaba, la voz se le ha perdido a causa de haber padecido algunos achaques que todavía le perseveran y por estos motivos se halla inhábil de poder servir ni ponerse en camino mayormente no siendo representante⁹⁴³.

Además de la pérdida de la voz de Paula de Olmedo que aquí se refleja, queremos resaltar el hecho de que nuestra actriz estuviera actuando como graciosa en Granada, un aspecto que retomaremos más adelante y que explica algunos de los papeles cantados que se le van a asignar a esta cómica en el futuro. Asimismo, tal y como establece Flórez Asensio, otra mano añadiría la siguiente información a pie de texto en el documento presentado anteriormente:

⁹³⁹ *Ibid.*

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 1142.

⁹⁴¹ BUEZO, C. *La mojiganga dramática. De la fiesta...*, p. 9.

⁹⁴² FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, p. 1141.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 1629.

Muy Señor mío, Paula de Olmedo no es papel de estimación, tuvo muy buena voz, era diestra en la música, pero lo [ha] perdido por sus achaques y en esta compañía se mantiene porque su marido es preciso en ella que hace el papel de gracioso⁹⁴⁴.

Según estos datos, entendemos que la comediente no se desplazaría a la capital madrileña debido a un problema de salud y que, por estos motivos, permanecería en la ciudad de Granada en la misma compañía que su marido. En cambio, parece que su estado de salud mejoró prontamente, ya que en marzo de 1700 encontramos una carta escrita por el corregidor de Granada y dirigida al protector de Teatros de Madrid, en la que se comunica que Paula de Olmedo se encontraría representando en Portugal:

Ilustrísimo Señor en cumplimiento de la orden de Vuestra Señoría Ilustrísima aprobé auto para que se notifique a todos los comediantes que se hallan en esta ciudad que para mediada Cuaresma estén precisamente en esta Corte sin que se les admita escusa alguna con todas las prevenciones que Vuestra Señoría Ilustrísima me insinúa en su carta y en cuanto a asegurar la persona Paula de Olmedo es imposible respecto de hallarse un año en Portugal con toda la compañía en que asistía⁹⁴⁵.

Mediante este escrito entendemos que, como mínimo, desde marzo de 1700 Paula de Olmedo formaría parte de una compañía que estaba actuando en Portugal. A pesar de que desconocemos en qué agrupación en concreto se encontraba representando nuestra actriz, sí que podemos constatar que en el año 1701 formaba parte, como tercera dama, de la compañía de Juan Antonio Matías⁹⁴⁶. Una troupe que, según apunta Díaz de Escobar, sería «bien recibida» en los corrales de comedias de Lisboa⁹⁴⁷. Por lo tanto, este año en Portugal al que se alude en el documento precedente se convirtió, finalmente, en dos años en el país vecino. Asimismo, no podemos establecer con seguridad si esta compañía correspondía al año teatral de 1700-1701 o al de 1701-1702, ya que el autor previamente mencionado solo hace referencia al año 1701. En cambio, creemos que en este caso esta mención hace alusión al año teatral de 1701-1702, ya que, según la *Genealogía*, la actriz Francisca de León actuaría como cuarta dama en «la compañía que está en Lisboa este año de 1700»⁹⁴⁸ y en la lista de la compañía de Juan Antonio Matías tenemos como cuarta dama a la cómica Francisca de la Cuesta, lo que nos hace suponer que se trata de dos temporadas diferentes.

Después de este periodo en la capital portuguesa, nuestra actriz se traslada con la compañía de Juan Antonio Matías a Cádiz, donde continuará desempeñando la categoría de

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 1630.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1642.

⁹⁴⁶ DÍAZ DE ESCOBAR, N. *Anales de la escena española...*, pp. 2-3.

⁹⁴⁷ *Ibid.*

⁹⁴⁸ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 507.

tercera dama en la temporada de 1702-1703. Posteriormente, en el año teatral de 1703-1704, Paula de Olmedo vuelve a trasladarse a Granada para actuar junto con la compañía de Juan Ruiz, en la que ocupará también la categoría de tercera dama. En cambio, parece que al final de esta misma temporada, Paula de Olmedo vuelve a caer enferma según atestiguan diversos documentos. En el primero de ellos, una carta con fecha del 19 de febrero de 1704, el corregidor de Granada recoge la siguiente información acerca del estado de salud de la cómica, haciendo hincapié en cómo su voz iba, poco a poco, deteriorándose:

A los primeros días de haber llegado yo a esta ciudad le vi representar dos o tres comedias y no estaba la voz de provecho, después ha tenido una enfermedad dilatadísima en que llegó a estar con la unción⁹⁴⁹.

Además, para corroborar esta información se remite junto a este documento un certificado del escribano de Granada en el que se recogían los veredictos de los médicos que la atendían, clarificando así cuál era el motivo concreto de su enfermedad, tal y como se muestra a continuación:

Una calentura podrida maligna [...] humor colérico [...] y desde el principio hizo de cubito al cerebro causándole un delirio continuo de muchos días⁹⁵⁰.

Si nos basamos en escritos publicados en la época, tales como el libro *Florilegio Medicinal*, del año 1712, este humor colérico al que aluden los médicos podía hacer referencia tanto a problemas intestinales, como a cuestiones relacionadas con su salud mental⁹⁵¹. A pesar del estado de la intérprete, su recuperación debió ser ciertamente rápida, porque ya en 1704 la encontramos actuando en la nueva compañía fundada por su marido. Como ya se adelantó anteriormente, en el año 1704 Francisco Rico forma su propia agrupación como autor en Granada, en la que Paula continuará ocupando la categoría de tercera dama. Por otra parte, cabe resaltar cómo en estos primeros años de trayectoria –con la excepción del puesto de sobresaliente en 1693 y el de segunda dama en 1694– esta actriz ocupa casi siempre el puesto de tercera dama, es decir, la actriz encargada de interpretar los papeles graciosos y que mayores dotes musicales solía presentar.

Parece que la agrupación de Francisco Rico solo estaría en activo durante una temporada, pues ya en el año teatral de 1705-1706 vamos a encontrar a nuestra actriz representando para la compañía de Antonio Ruiz en Madrid, desarrollando la categoría de 4.^a

⁹⁴⁹ FLÓREZ ASENSIO, M. A. *Teatro musical y cortesano...*, pp. 1141-1142.

⁹⁵⁰ *Ibid.*

⁹⁵¹ ESTEYNEFFER, Juan. *Florilegio Medicinal*. Estudio preliminar, notas, glosario e índice analítico por María del Carmen Anzures y Bolaños, 2 vols. México, Academia Nacional de Medicina, 1978.

dama⁹⁵². Es precisamente en este intervalo, concretamente en la representación de la mojiganga *El antojo de la gallega* (1705), donde vamos a encontrar por primera vez el nombre de Paula de Olmedo escrito en el libreto de una obra, representado en este caso el papel de Mujer 1.⁹⁵³. Esta temporada de 1705-1706 va a ser significativa para nuestra actriz, pues va a ser uno de los últimos años teatrales, junto a la excepción de 1721-1722, donde ocupe un puesto «elevado» dentro de la compañía.

De hecho, a partir de 1706 Paula de Olmedo va siempre a ocupar sistemáticamente el puesto de sobresaliente en una de las dos agrupaciones principales que actuaban en Madrid, desarrollando así este cargo en la troupe de José Garcés (1708-1710), en la José de Prado (1710-1724) y en la de Manuel de San Miguel (1724-1732), entre muchas otras. A pesar de que este puesto no privó a nuestra actriz de ejecutar papeles cantados, tal y como veremos a continuación, sí que la debió desfavorecer en cuanto a prestigio profesional y ligeramente en cuanto a las ganancias que recibió como intérprete. Para ilustrar este último aspecto, recogemos a continuación la relación de dos pagos que se le entregaron a las actrices de las compañías en las que actuaba Paula de Olmedo: el primero de ellos, del año 1712, relativo a la compañía de José de Prado; y el segundo, de 1729, relativo a la agrupación de Manuel de San Miguel:

Tabla 44: Relación de pagos a las actrices de las compañías de José de Prado (1712)⁹⁵⁴ y de Manuel de San Miguel (1729)⁹⁵⁵.

<i>Compañía de José de Prado (1712)</i>		<i>Compañía de Manuel de San Miguel (1729)</i>	
Actriz/Categoría	Retribución (reales)	Actriz/Categoría	Retribución (reales)
Manuela de Torres (1. ^a dama)	1200	Petronila Jibaja (1. ^a dama)	1200
Antonia de Labaña ⁹⁵⁶	6000	Ana de Espinosa (2. ^a dama)	2000
Beatriz Rodríguez (3. ^a dama)	600	Francisca de Castro (3. ^a dama)	2000
Faustina de Robles (4. ^a dama)	1500	Andrea López (4. ^a dama)	1100
Manuela de Bados (5. ^a dama)	750	Josefa López (5. ^a dama)	800
Paula de Olmedo (sobresaliente)	720	Antonia de Labaña (6. ^a dama)	500
		Paula de Olmedo (sobresaliente)	1200

En el primer caso vemos que, aunque su pago fue uno de los más bajos de la compañía, llegó incluso a cobrar más que la tercera dama Beatriz Rodríguez. Por otra parte, en el segundo

⁹⁵² SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 492.

⁹⁵³ Esta obra es comentada con mayor profundidad en el capítulo relativo a Teresa de Robles.

⁹⁵⁴ OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 16, Teatros de Madrid, vol. 3...*, pp. 90-91.

⁹⁵⁵ OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 13...*, p. 22.

⁹⁵⁶ Esta actriz no aparece en ningún listado de compañía de ese año, por lo que pudo tratarse de una contratación puntual.

caso, podemos comprobar que su sueldo, aún por debajo de la segunda y tercera dama, estaba bastante equiparado al del resto de integrantes de la agrupación, cobrando incluso lo mismo que la celebrada primera dama Petronila Jibaja. Por lo tanto, entendemos que, más que por sus salarios y por los papeles representados, uno de los motivos que podían llevar a Paula de Olmedo a querer ascender dentro de la agrupación sería más bien por el prestigio profesional.

En todos estos años Paula de Olmedo destacaría, quizás por su pasado como tercera y cuarta dama en las provincias andaluzas, en la interpretación de papeles del teatro breve. Un caso conocido fue por ejemplo su personaje de El alcalde en el baile anónimo *La plaza mayor* (1708) o el rol de Sra. Paula en la *Loa que hizo la compañía de José de Prado* (1719), donde todos los miembros de la agrupación se presentaban, uno a uno, ante el público. Todos estos personajes, en cierto sentido cómicos, tuvieron que influir, desde nuestro punto de vista, y mucho, para que nuestra actriz fuese seleccionada para realizar uno de los papeles más importantes de su trayectoria: el de la graciosa Tisbe en la zarzuela *Acis y Galatea*. Como ya hemos remarcado en anteriores apartados, nuestra hipótesis es que la mayoría de las actrices-cantantes (las que pertenecían a la compañía de José Garcés) que representaron esta obra en Palacio en 1708, volvieron a hacerlo en el Corral del Príncipe dos años después. Por ello, es para nosotros muy posible que Paula de Olmedo representase a la consejera y graciosa Tisbe tanto para el ámbito cortesano, pues sería el primero de muchos personajes que ejecutaría allí, tal y como se verá a continuación, como en la adaptación para el corral de comedias público.

Alrededor de este año de 1710, es muy posible que nuestra actriz también interpretase al personaje de Joante en la ópera *pasticcio* Dido y Eneas, con libreto probablemente de José de Cañizares y con música tomada de otras óperas de diversos compositores italianos como Clemente Monari o Bernardo Sabadini, entre otros⁹⁵⁷. A pesar de que los datos de su estreno son todavía, que sepamos, bastante inciertos, en el manuscrito musical que se conserva sí se señalan los nombres de las actrices-cantantes que interpretaron a cada personaje, cuya relación disponemos a continuación:

Dido: Manuela de Labaña
Eneas: Tomasa Monje
Yarbas: María Teresa la Dentona
Aristarco: Juana de Orozco
Hesperie: Manuela Cabello

⁹⁵⁷ Para ampliar esta información véase PONS SEGUÍ, A. «Dido y Eneas...», pp. 503-540.

Joante: Olmedo⁹⁵⁸

Marsias: no se indica⁹⁵⁹

Aunque resulta muy difícil determinar a qué compañía y a qué año teatral corresponde este listado de intérpretes, una primera hipótesis es que fuese representada por la agrupación de Chavarría en el año teatral de 1710-1711. Si bien es cierto que en esta lista no se encuentran todas las intérpretes que participaron en esta ópera *pasticcio* (faltan Manuela de Labaña, Tomasa Monje y Manuela Cabello), lo cierto es que es el listado único más similar a la relación anteriormente dispuesta. Otra segunda hipótesis y, en nuestra opinión la más acertada, es que –siguiendo con la tradición del teatro cortesano– se unieran para representar esta obra las agrupaciones de José Garcés y José de Prado de la temporada de 1713-1714, ya que entre ambas se reúnen todas las actrices-cantantes dispuestas en el reparto, con la única excepción de Manuela Cabello.

Si fuera cierto que, tal y como creemos, Paula de Olmedo interpretó el papel de Joante, nuestra actriz tuvo que cantar un total de dos arias da capo en esta obra: «Si ella piensa durar en el ceño», traducida y extraída de la ópera *L’Aretusa* (1703) de Clemente Monari, y «La llama lisonjera» de *L’Annibale* (1706) de Bernardo Sabadini. Evidentemente, estas dos intervenciones cantadas no son equiparables a las once arias interpretadas por la cuarta dama Manuela de Labaña (madre también de las celebradas Francisca y María Antonia de Castro) que daba vida al personaje de Dido. En cambio, una vez más se confirma, en la línea del personaje de Tisbe, tal y como veremos a continuación, las capacidades que nuestra actriz poseía para desarrollar repertorios más virtuosísticos.

Desde nuestro punto de vista, la interpretación de Tisbe en *Acis y Galatea* fue el punto de partida para que esta cómica ejecutase toda una serie de papeles graciosos para el ámbito cortesano en la década de 1720⁹⁶⁰. Ella fue quien daría vida al soldado gracioso Brinco en *Las Amazonas de España* (1720), del cual se conserva su aria «Tuyo soy de cualquier manera», Malandrín en *Angélica y Medoro* (1722) y a Coscorrón en *La hazaña mayor de Alcides* (1723)⁹⁶¹. Así, entre estas tres obras no solo hay una fuerte conexión de dónde, cuándo y por

⁹⁵⁸ Nuestra hipótesis es que se trataba en este caso de Paula de Olmedo, ya que no tenemos noticia de que Juana de Olmedo estuviese representando en la capital al menos desde el año 1702.

⁹⁵⁹ Pons Seguí propone que la actriz encargada de interpretar a Marsias pudo ser Beatriz Rodríguez, hecho con el que estamos de acuerdo debido a que esta actriz ocupaba habitualmente o bien el puesto de tercera, o bien el de cuarta dama de la compañía.

⁹⁶⁰ Obviamente, no debemos olvidar todo su bagaje artístico actuando en piezas del teatro breve.

⁹⁶¹ Para ampliar la información sobre estas producciones véase: CARRERAS, J. J. «Entre la zarzuela y la ópera de corte...», pp. 49-77.

qué fueron representadas, sino que también existe una interesante correlación entre sus tres repartos, repetido casi de forma exacta en las tres obras:

Tabla 45: Reparto de las obras *Las Amazonas de España* (1720)⁹⁶², *Angélica y Medoro* (1722)⁹⁶³ y *La hazaña mayor de Alcides* (1723)⁹⁶⁴.

Intérprete	<i>Las Amazonas de España</i>	<i>Angélica y Medoro</i>	<i>La hazaña mayor de Alcides</i>
Petronila Jibaja	Marsilia	Angélica	Omphale
Águeda de Ondarro	Celauro	Reinaldo	Piroctoo
Francisca de Castro	Aníbal	Medoro	Teseo
María de San Miguel	Clorilene	Orlando	Hércules
Francisca Quirante	Mentor	Agramante	-
Paula de Olmedo	Brinco	Malandrín	Coscorrón
Antonia Mejía	Laureta	Elisa	-
Rosa Rodríguez	-	Bruneta	Pizpireta
Josefa López	-	Marsilia	Plutón

Como podemos comprobar, hay un claro patrón en la relación personaje-intérprete en las tres obras. Petronila Jibaja siempre va a interpretar a la protagonista femenina mientras que Francisca de Castro, Águeda de Ondarro o María de San Miguel, al masculino. Por otra parte, nuestra sobresaliente ejecutó siempre a los tres graciosos de género masculino de los tres títulos, formando la pareja cómica o bien con Antonia Mejía, o bien junto a Rosa Rodríguez. Por ello, parece bastante evidente que esta combinación debía ser del gusto del público cortesano, tal y como se evidencia al siempre repetirse estos mismos patrones. En cambio, queremos centrarnos a continuación de una forma más específica en los tres roles desarrollados por Paula de Olmedo para comprender cómo eran estos «sobresalientes» graciosos.

En primer lugar, el soldado Brinco, al servicio de Aníbal, de *Las Amazonas de España* (1720), canta dos arias con indicación de da capo a lo largo de toda la obra. La primera de ellas es sin duda una pieza de cortejo a la graciosa Laureta repleta de ironía, en la que el soldado retrata cuáles son sus verdaderos valores e intenciones. Después de oír el aria de Laureta «Aquí no hay amor», donde la criada de Marsilia señala que solo estará dispuesta a enamorarse si hay «platería» y «Calle Mayor» a cambio, Brinco dispone el siguiente recitado y aria recogidos a continuación:

⁹⁶² CAÑIZARES, J. *Las Amazonas de España...*, p. 1.

⁹⁶³ Reparto extraído de ZAMORA, A. *Angélica y Medoro...*, f. 43r.

⁹⁶⁴ CAÑIZARES, José de. *La hazaña mayor de Alcides*. Madrid, BNE, MSS/15599, 1723, p. 285.

BRINCO

Recitado

Bien halla el alma de tan linda tierra,
en que el maldito estilo se destierra
de Cartago, donde hay el uso fiero
de andar junto el te doy, con el te quiero.
Amazona de Iliberis tan franca,
Tuyo seré si no me cuestas blanca.

Aria

Tuyo soy de cualquiera manera
Amazona,
tan chula, y tan mona,
un abrazo chiquito siquiera,
que en ti he hallado lo que deseaba;
pues por Fénix de mozas buscaba
una en fin que de valde quisiera.
Tuyo soy, &c⁹⁶⁵.

Respecto a las características musicales de esta pieza, se trata de un aria con una relación música-texto eminentemente silábica, caracterizada por la repetición de frases y palabras como «chiquito». Por otra parte, a través de estos versos, se retratan dos de los vicios de este gracioso: su amor por las mujeres, «pues por Fénix de mozas buscaba»; y su tacañería e interés desmedido por el dinero⁹⁶⁶. De hecho, esta última idea se refuerza en la novena escena del segundo acto, donde el soldado gracioso, solo en el escenario, dice las siguientes palabras: «Ea Brinco valiente, / a hincar la uña con el botín»⁹⁶⁷. Justo después de esta breve intervención, entra la graciosa Laureta en escena, produciéndose así el segundo momento cómico de la obra. Tras el aria de la criada «Si el cruel acero», donde suplica que no la mate y la perdone, Brinco dispone el siguiente recitado y aria da capo como respuesta a su petición:

BRINCO

Recitado

A la verdad, que, para hacer tal yerro,
abro los ojos, y los ojos cierro,
me alargo, me retiro, estoy reacio,
que es fuerza que se piense más despacio.

Aria

Muera, no, no
Caiga, sí, sí
por, mí, mí, mí
fuego, en yo, yo.

⁹⁶⁵ CAÑIZARES, J. *Las Amazonas de España...*, p. 19.

⁹⁶⁶ Esta última característica también puede ser entendida a la inversa, poniendo en evidencia el interés que también tiene Laureta en el dinero.

⁹⁶⁷ CAÑIZARES, J. *Las Amazonas de España...*, p. 33.

Aquí su cara,
aquí mi furia,
acá su pena,
allí su injuria,
con uno quedo,
pero este dedo
la perdonó.
Muera, no, no, &c⁹⁶⁸.

Estas palabras iniciales de «abro los ojos, y los cierro, / me alargo, me retiro, estoy reacio» debían estar llenas de gestualidad por parte de nuestra cómica, pues todas ellas invitan a ser acompañadas por movimientos y acciones que debían hacer reír al público. Por otra parte, el aria da capo «Muera, no, no» está repleta de rasgos estilísticos populares tales como la acumulación de frases breves (presentes en toda la pieza), o como las repeticiones textuales («caiga, sí, sí / por, mí, mí, mí») para enfatizar el mensaje del texto. Paula de Olmedo interpreta, por lo tanto, dos de las veinticuatro arias presentes en esta obra. Aunque evidentemente su protagonismo no es equiparable al de Marsilia (Petronila Jibaja) o al de Celauro (Águeda de Ondarro), que cantan cinco arias cada uno, sí que se evidencian las cualidades como graciosa que poseía nuestra sobresaliente a través de todos estos elementos anteriormente comentados.

En la segunda obra que nos ocupa, *Angélica y Medoro* (1722) de Antonio de Zamora, Paula de Olmedo interpreta a Malandrín, el criado del paladín francés Orlando. En cambio, antes de adentrarnos en este *dramma músico* no podemos dejar de apreciar la comicidad presente en la *Loa para la fiesta de Angélica y Medoro* de Cañizares que precedió a esta obra. En esta breve pieza, Paula de Olmedo interpretó al personaje El júbilo, un rol que desde su primera aparición en escena explica que será el encargado –anticipando lo que va a pasar en la obra principal– de hacer reír al público. Toda su intervención, recogida a continuación, es en nuestra opinión como una especie de declaración de intenciones y de disculpa anticipada, ya que Paula de Olmedo va a ser, ahora a través del Júbilo y después a través de Malandrín, quien rompa con la seriedad de *Angélica y Medoro* para introducir todas esas «lealtades risueñas»⁹⁶⁹.

Sale el Júbilo español vestido de gracioso

EL JÚBILO	Esa tengo de dar yo, y así caballeros, fuera.
ASTURIAS	¿Quién eres tú, que en un traje tan inferior en tan seria

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁶⁹ Obviamente junto a la graciosa Bruneta, interpretada por Rosa María Rodríguez.

EL JÚBILO

función te introduces?
Quien, sienta el crítico, o no sienta
verme en este sitio, rompe
por la observada sentencia,
de que no mezclen burlas
en acto que es tan de veras;
pero acomódome al gusto
de mis dueños, para que sepan,
que donde hay gozos festivos,
cabén lealtades risueñas.

Recitado

El Júbilo español soy, reyes míos,
en quien los desvaríos,
con que el gozo tal día se asegura,
logran hacer discreta la locura,
adorado Filipo, Isabel bella
hoy con ambos veré si tengo estrella [...]

Aria

Vos queréis oír despacio,
cómo el reloj de palacio
grita vuestra aclamación,
pues así dice su afán:
tan, tan, tan,
y estos los cohetes son, tron, tron, tron,
por mis reyes, mis amores,
mis afectos voladores
se me han vuelto busca pies,
que es besarlos mi interés,
y así hace mi corazón:
viva, viva, tripi, trape,
tripi, trape, tron, tron, tron⁹⁷⁰.

En esta primera pieza cantada por Paula de Olmedo en esta fiesta teatral, «Vos queréis oír despacio», se dan algunas de las mismas características que en las piezas precedentes, tales como las repeticiones textuales. Asimismo, estamos ante un texto repleto de onomatopeyas (el sonido del reloj y el despliegue de los cohetes) que sin duda tendrían que producir esa buscada comicidad en el público. De hecho, estos dos ingredientes, la repetición de frases y la simulación de onomatopeyas van a ser precisamente dos de las características presentes en las arias que cantará Malandrín en *Angélica y Medoro*.

⁹⁷⁰ ZAMORA, A. *Angélica y Medoro...*, ff. 7r.-8r.

Centrándonos ya en la obra principal, el personaje de Malandrín va a cantar –del mismo modo que su compañero Brinco– dos de las veintiséis arias da capo que presenta esta obra, dispuestas de un modo muy similar a *Las Amazonas de España*. Malandrín se describe en esta primera intervención cantada con algunas de las características habitualmente atribuidas a los graciosos: por una parte, como un personaje con tendencia a los vicios, como el tabaco o el alcohol; y por otra, como un criado siempre fiel a su amo.

Sale Malandrín con una botella en la mano imitando a un borracho

MALANDRÍN Eso sí, dense mientras yo me ataco
 con aqueste polvillo de tabaco, (*bebe*)
 ¡qué bien sabe! Vaya otro, oyes chiquillo, (*bebe*)
 con el hocico he de sacar tomillo.
 ¿Que yo? Sí; pero al arma, guerra, truene,
 y aunque no venga Juan, decid: Juan viene.
 Aria
 Ha, veo trompeta, toque a embestir,
 que yo, y mi espada, y un camarada,
 que traigo aquí (ya ni me entiende)
 señor gallina, quiquiriquí,
 vaya a cantar, car, car, car, car,
 pues me amagó de clo, clo, clo, clo
 siendo un pollito, quiquiriquí
 que apenas dice pi, pi, pi, pi⁹⁷¹.

Es difícil saber si Paula de Olmedo actuó en el entremés *El montañés* de Cañizares que acompañó a esta obra, siendo lo más probable que sí lo hiciese, pues en definitiva sería bastante insólito que el gracioso del título principal no actuase en la obra cómica por excelencia, como era el entremés. Sea como fuere, resulta interesante destacar que cuando se representó *Angélica* y *Medoro* fue precisamente el año en el que nuestra actriz no desempeñaría la categoría de sobresaliente, sino la de cuarta dama en la compañía de Prado. En cambio, podemos comprobar que interpretó prácticamente el mismo tipo de personaje cuando era sobresaliente en *Las Amazonas de España* que en esta pieza como cuarta dama, hecho que nos hace relativizar la significación de estas categorías.

Ya para finalizar, el último personaje por analizar es el de Coscorrón de *La hazaña mayor de Alcides* (1723) de José de Cañizares. La música de este personaje es ligeramente diferente a la de las dos óperas anteriores, ya que aquí nuestro gracioso va a interpretar un total de tres dúos (siempre junto a la graciosa Pizpireta) y solo un aria del total de las veintisiete

⁹⁷¹ ZAMORA, A. *Angélica y Medoro...*, f. 15v.

piezas que presenta esta obra. A continuación, recogemos a modo de ejemplo el primero de estos dúos, donde se muestra la relación de amor y odio entre ambos personajes⁹⁷². Así, en estas cuatro piezas protagonizadas por Paula de Olmedo, el tema principal son los problemas y vicios presentes en la pareja y en el matrimonio, tal y como hemos ya tratado de forma más extensa en el apartado dedicado expresamente a los graciosos.

COSCORRÓN	Digo, ah, señora,
PIZPIRETA	Qué cosa, eh
COSCORRÓN	Ya ve que es hora
PIZPIRETA	No sé de qué
COSCORRÓN	Muy buenos días de Dios a usted
PIZPIRETA	Así los tenga vuestra merced
COSCORRÓN	¿Y la comida?
PIZPIRETA	Ya prevenida.
COSCORRÓN	¿Y aquel citote ⁹⁷³ ?
PIZPIRETA	Fuese de trote.
COSCORRÓN	¿Pues cómo fue?
	He reparado, que es muy astroso,
PIZPIRETA	puerco, asqueroso; conózcase.
COSCORRÓN	Me asesino.
PIZPIRETA	Le reventé.
COSCORRÓN	Digo, ha, señora, &c ⁹⁷⁴ .

El último año en el que consta el nombre de esta actriz en el listado de una compañía es en la temporada de 1731-1732, donde figura como sobresaliente para la agrupación de Manuel de San Miguel, retirándose muy probablemente por motivos de edad, ya que debía tener entonces entre 50 y 60 años. Así, en estos prácticamente cuarenta años de carrera profesional, Paula de Olmedo representa, en nuestra opinión, uno de los perfiles más especiales y distintos de las actrices-cantantes de esta primera mitad de siglo. Nos encontramos ante una intérprete casi especializada, si esto es posible, en la categoría de sobresaliente. Un puesto a *priori* nada codiciado, destinado habitualmente a actrices con poca experiencia o que presentaban menos aptitudes que las damas que ocupaban los primeros puestos. En cambio, parece que las capacidades y, según los escritos, la buena voz de Paula de Olmedo elevó lo que

⁹⁷² La intervención de esta pareja de graciosos es ampliada en el capítulo relativo a Rosa María Rodríguez.

⁹⁷³ Un citote es, según el *Diccionario de Autoridades*, una «persona destinada para citar a alguno jurídicamente». En *Diccionario de Autoridades*, Tomo II, 1728.

⁹⁷⁴ CAÑIZARES, J. *La hazaña mayor de Alcides...*, pp. 306-307.

significaba ser sobresaliente, llevándola a interpretar los papeles cómicos de las principales comedias que se representaron en la década de 1720 en el ámbito cortesano ante Felipe V.

5.2.2. Tisbe y el virtuosismo de una graciosa en la zarzuela *Acis y Galatea*

Y si su gigantez
gusta de caza de bestias,
llévese allá a mi marido,
llevaría la mayor de ellas⁹⁷⁵.

Con estas palabras iniciales hacía referencia Tisbe a su pareja cómica, Momo (Beatriz Rodríguez), al comienzo de la zarzuela que nos ocupa. Cañizares concibe al personaje de Tisbe como una criada fiel, experimentada, inteligente, culta –pues sabe incluso recitar en latín– y sabia, como la mejor consejera en temas de amor que la napea Doris (Sabina Pascual) pudiera tener. A pesar de que las intervenciones cantadas de esta graciosa son muy escasas, casi incluso menos respecto a las obras vistas anteriormente, nos pueden acercar a la vocalidad de Paula de Olmedo y a los recursos que esta tenía como cantante.

De hecho, en la primera jornada de la zarzuela se sitúa uno de los momentos más especiales de la obra, el recitativo y aria que Tisbe canta a su ama Doris, quien, tal y como indica la graciosa, ha cogido la costumbre de hacerle que cante para apaciguar sus penas⁹⁷⁶. Después de que Polifemo declare ante el resto de los personajes la superioridad de Galatea («Pues Galatea todo lo avasalla, / y hasta Polifemo la sirve y la ama»), el escenario se vacía quedando únicamente en él nuestra graciosa Tisbe con su ama Doris. En esta escena completamente íntima –sobre todo si la comparamos con el momento anterior– Doris, para calmar el desamor que le corroe, pide a su confidente que cante «aquella canción» que suele repetir:

DORIS	Tisbe, quédate conmigo.
TISBE	¿A qué, señora?
DORIS	A que haya, pues hay quien glorias ajenas cante, voz que propias ansias llore. Ay, Acis fermentido.
TISBE	Ahora has dado en esa gracia de hacerme que gorgorite

⁹⁷⁵ CAÑIZARES, J. y LITERES, A. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas...*, p. 12.

⁹⁷⁶ «Ahora has dado en esa gracia / de hacerme que gorgorite / cuando tengo menos gana». En CAÑIZARES, J. *Acis y Galatea...*, f. 14r.

DORIS cuando tengo menos gana.
 La ausencia que han hecho todos
 de esta florida campaña,
 este mar y esta ribera
 en su deleitosa estancia,
 está convidado a que,
 pues sabes cuánto me agrada,
 aquella canción repitas.

TISBE Vaya, pues tú lo mandas⁹⁷⁷.

Con estas palabras «pues sabes cuánto me agrada, / aquella canción repitas», Doris podría estar haciendo alusión a una canción ya preexistente y/o cantada en otras obras del teatro musical de la época⁹⁷⁸. Si bien es cierto que podría ser solo una frase que expresase los múltiples momentos de intimidad entre criada y ama, otra posibilidad es que con ella se hiciese alusión a un aria casi de baúl, es decir, una pieza que nuestra actriz cantase en repetidas ocasiones para conseguir precisamente ese lucimiento virtuosístico ante el público. Sea como fuere, después de este breve diálogo, comienza el recitado «Confiado jilguerillo» y el aria «Si de rama en rama»⁹⁷⁹:

TISBE *Recitado*
 Confiado jilguerillo,
 mira cómo, importuna,
 de tu estado primero
 te derribó el amor y la fortuna:
 el bien que tan ufano presumiste
 aún no le hallaste cuando le perdiste.

Aria
 Si de rama en rama,
 si de flor en flor
 ibas saltando, bullendo y cantando
 dichoso quien ama
 las ansias de amor.
 Advierte que aprisa
 es llanto la risa
 y el gusto es dolor.

⁹⁷⁷ CAÑIZARES, J. y LITERES, A. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas...*, p. 62.

⁹⁷⁸ FADEL RODRÍGUEZ, I. L. *Acis y Galatea: convenções e representações políticas...*, p. 140.

⁹⁷⁹ Queremos destacar aquí la gran difusión que este número ha tenido gracias a la edición que Felipe Pedrell realizó de esta aria en su obra *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* [1897]. En el pasado siglo, esta aria fue interpretada y grabada por sopranos como Joan Patenaude, Pilar Lorengar, Lucrecia Bori y Victoria de los Ángeles, entre otras. Un caso extraño de número suelto de teatro musical español que ha tenido tradición contemporánea.

Si de rama en rama, &c⁹⁸⁰.

Como se puede comprobar, este texto poético está muy alejado de los textos de Brinco, Malandrín y Coscorrón presentados anteriormente. A través de esta pareja de recitativo y aria Tisbe, más casi como una dama que como una graciosa, entona unos versos donde abundan las metáforas y se hace además uso de un vocabulario más propio de una protagonista femenina que de un personaje cómico. Además, y por si no fuera suficiente, la línea vocal que acompaña a estos versos está llena de elementos virtuosísticos y muy alejada de las arias cómicas características de los graciosos, cargadas de elementos repetitivos. Así, Paula de Olmedo aborda aquí una tesitura que va más allá de la octava (Do₃-Sol₄) y, como si de un jilguero⁹⁸¹ se tratase, ejecuta la siguiente coloratura que se dispone a continuación:

Ejemplo musical 9: Fragmento del aria «Si de rama en rama» (C27-32) interpretado por Tisbe en *Acis y Galatea* (1710)⁹⁸².



The musical score for Example 9 is written in 3/4 time on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth notes, with a notable five-note melodic leap from G4 to C5. The lyrics are: i-bas sal-tan-do, bu-llen-do y can-tan-do.

Tisbe aprovecha la mención del jilguero, que iba cantando, para exhibir esta extensa coloratura. Así, la graciosa nos va retratando musicalmente las acciones de este pequeño pájaro, que va también saltando y bullendo⁹⁸³, mientras la voz va haciendo precisamente lo mismo, a través de estos saltos melódicos de 5.^a:

Ejemplo musical 10: Fragmento del aria «Si de rama en rama» (C34-37) interpretado por Tisbe en *Acis y Galatea* (1710)⁹⁸⁴.



The musical score for Example 10 is written in 3/4 time on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth notes, with a notable five-note melodic leap from G4 to C5. The lyrics are: i-bas sal-tan-do, bu-llen-do, can-tan-do.

⁹⁸⁰ CAÑIZARES, J. *Acis y Galatea...*, f. 14v.

⁹⁸¹ Recordemos que este pájaro, al que Vivaldi dedicó un concierto para flauta y orquesta (*Il gardellino*), se caracteriza por la belleza de su canto.

⁹⁸² CAÑIZARES, J. y LITERES, A. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas...*, pp. 63-64.

⁹⁸³ El *Diccionario de Autoridades* define el verbo «bullir» como «menearse con demasiada viveza, no parar ni estar sosegado, ni quieto un punto, como si estuviera azogado». En *Diccionario de Autoridades*, Tomo I, 1726.

⁹⁸⁴ CAÑIZARES, J. y LITERES, A. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas...*, p. 64.

Además, en los momentos en los que expresa los versos «es llanto la risa / y el gusto es dolor» expresa sus quejas a través de notas mantenidas en los diferentes «ay» que reflejan este sufrimiento. Después de esta primera y única aria interpretada por la graciosa, su siguiente aparición musical se produce inmediatamente después, cantando el estribillo –ya escuchado anteriormente en varias ocasiones, casi como un hilo conductor a lo largo de toda la obra– «Ay, qué cadena», como una especie de recordatorio o consejo amoroso dedicado a su ama Doris. Un estribillo que en esa misma escena acabarán cantando juntas a dúo.

La siguiente intervención de nuestra graciosa, mucho más sencilla musicalmente, se produce al comienzo de la segunda jornada. Se trata de una breve canción, «Desgraciado gracioso» que Tisbe dedica a Momo para preguntarle qué ha sucedido entre los amantes Acis y Galatea. De este texto, recogido a continuación, destacamos las palabras en latín *ad parlatum* y *moriteur*, que seguramente Tisbe emplea para demostrar su superioridad intelectual ante el gracioso:

TISBE	Desgraciado gracioso, a quien amor ha hecho ridícula figura de este cómico enredo si al punto no me parlas el pasado suceso de Acis y Galatea, no des por ti un buñuelo. Doris sabe que juntos en la selva estuvieron, que tú los atisbaste, porque te vio a lo lejos. Mira, pues, que te importa este chisme el sosiego: o prevénate <i>ad parlatum</i> o si no <i>moriteur</i> ⁹⁸⁵ .
-------	--

La última intervención cantada de nuestra cómica se produce prácticamente al final de la zarzuela. Cuando el resto de los personajes teme la inminente venganza del gigante, los dos graciosos se deciden a cantar las seguidillas «¿Qué demonios es esto?». Esta forma poética, vinculada desde el siglo precedente a los personajes cómicos, puede ser dividida en dos partes: en primer lugar, la presentación de las burlas entre la pareja de cómicos, caracterizada por los juegos de palabras, el temor de Momo y la astucia de Tisbe; y, en segundo lugar, la descripción

⁹⁸⁵ CAÑIZARES, J. *Acis y Galatea...*, ff. 21r.-21v.

de lo que está ocurriendo entre Acis y Polifemo y la ventaja de este último, quien «a cada tranco atraviesa una selva», que nos sugiere cuál va a ser el inminente final de la zarzuela.

MOMO	¿Qué demonios es esto que anda en la selva?	TISBE	¿Por qué, taimado?
TISBE	El gigante que tose, pues todo tiembla. Pero tú, tan andrajoso ¿de qué te afliges?	MOMO	Porque siempre es de postres el manjar blanco. Pero, ay, Dios, que el estruendo crece y crece.
MOMO	Ay, Tisbe, que no hay miedo que no me atisbe.	TISBE	Aún yo no acierto a hallarme para esconderme.
TISBE	Cierto que, con los gestos de tanto coco, el nombre se te pasa de Momo en Momo.	MOMO	Acis viene corriendo por esta parte.
MOMO	¿Te parece que es bella gigantería tener un hombre asomos de almondiguilla?	TISBE	Bien sabe Acis en eso lo que se hace.
TISBE	Claro está que a un bocado tragarte es fuerza.	MOMO	Polifemo le sigue y a cada tranco atraviesa una selva.
MOMO	Esté usted muy alegre con esta nueva: tú serás la postrera.	TISBE	Míren que paso ⁹⁸⁶ .

Musicalmente, ambos entonan exactamente la misma melodía repetidamente a lo largo de toda la pieza. Momo presenta esta melodía (C1-5), predominantemente silábica, que Tisbe repite a una distancia de quinta (C7-11), tal y como recogemos a continuación (la única excepción es el C9, que varía ligeramente). *A priori*, podríamos pensar que la melodía de Tisbe es más aguda por ser ella una mujer, pero ya en el C19 se invierten completamente los roles y Momo cantará la melodía tal y como la presentó anteriormente Tisbe, y Tisbe, lo mismo con la de Momo. Este recurso consigue, desde nuestro punto de vista, esa sensación casi como de discusión entre ambos personajes, luchando por ver – nunca mejor dicho– cuál de los dos tiene la voz cantante.

Ejemplo musical 11: Fragmentos de las seguidillas «¿Qué demonios es esto?» (C1-5 y C7-11) interpretadas por Momo y Tisbe en *Acis y Galatea* (1710)⁹⁸⁷.

⁹⁸⁶ CAÑIZARES, J. y LITERES, A. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas...*, p. XLVI.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 64.

C1-5:

¿Qué de - mo-nios es es - to que an - da en la sel-va?

C7-11:

El gi - gan-te que to - se, pues to - do tiem-bla.

Como conclusión, debemos señalar que los pasajes virtuosísticos del aria de Tisbe nos sirven para comprender –junto a las constantes peticiones de la Junta para traer a Paula de Olmedo a la capital– las cualidades que esta actriz poseía para el canto. Frente a los personajes que hemos estudiado de Teresa de Robles, que combinaban destacados momentos hablados y cantados, el papel de Tisbe es un papel menos complejo en cuanto a recitación, pero que requería unas habilidades vocales en la actriz que lo interpretase. Es aquí donde reside quizás la justificación de esta eterna sobresaliente, contratada por sus habilidades para el canto y para enriquecer musicalmente a las compañías teatrales de las que formaba parte. A continuación, para finalizar este apartado, recogemos una tabla con las intervenciones cantadas de la graciosa en esta zarzuela:

Tabla 46: Intervenciones cantadas de Tisbe en la zarzuela *Acis y Galatea* (1710).

<i>Título</i>	<i>Tipología musical</i>	<i>Armadura/Final</i>	<i>Ámbito vocal</i>
«Confiado jilguerillo»	Recitado	C/b/Sol	Re ₃ -Mi ₄
«Si de rama en rama»	Aria da capo	C3/b/Sol	DO ₃ -Sol ₄
«Ay, qué cadena»	Estribillo	C3/b/Sol	DO ₃ -Fa ₄
«Ay, qué cadena»	Dúo con Doris	C3/b/Re	Fa ₃ #-Sol ₄
«Desgraciado gracioso»	Canción	C3/b/Fa	Mi ₃ -Fa ₄
«¿Qué demonios es esto?»	Seguidillas con Momo	C3/##/Re	Mi ₃ -Mi ₄

5.2.3. Conclusiones

Los primeros trece años de trayectoria de Paula de Olmedo (1692-1705) se caracterizan por sus continuos desplazamientos entre las provincias andaluzas, Madrid y Lisboa. Nuestra cómica, que desempeñaba casi de forma estable el papel de tercera dama en estos primeros años de carrera, parece evitar constantemente –por motivos de salud, fueran estos ciertos o fingidos– acudir a la capital para representar, incluso cuando era llamada explícitamente para actuar en los autos de la fiesta del Corpus. En cambio, a partir de 1705 se establece en la capital

madrileña de forma permanente hasta que se retira de las tablas en 1732. Su traslado a Madrid implicó no solo actuar en las principales representaciones cortesanas del teatro musical, sino también asumir una nueva categoría dentro de las compañías, pasando de ser tercera dama – puesto que asumiría en las provincias andaluzas– a sobresaliente.

Como hemos adelantado al comienzo de este apartado, las sobresalientes solían ser contratadas, o bien para sustituir a sus compañeras, o bien porque poseían determinadas habilidades específicas que eran necesarias para la agrupación. Sin duda, la habilidad con la que Paula de Olmedo contaría, sería la habilidad para cantar. Una destreza que conecta la categoría de tercera dama que asumió en la etapa inicial de su carrera (1692-1705) con la categoría de sobresaliente (1705-1732). Asimismo, el estudio de personajes como la graciosa Tisbe nos ayudan a confirmar esta última idea, pues es el papel –junto a Galatea– que interpreta una de las arias más complejas de la zarzuela. En cambio, a diferencia de la diosa marina, este no conllevaba tener que ejecutar extensos soliloquios hablados, interpretados comúnmente por las primeras damas de la agrupación.

5.2.4. Tablas relativas a la trayectoria artística de Paula de Olmedo

Tabla 47: Temporada, compañía y categoría profesional de Paula de Olmedo desde 1692 hasta 1732.

<i>Temporada</i>	<i>Compañía</i>	<i>Categoría</i>	<i>Ciudad</i>
1692-1693	Juan Pernia y Francisca Correa	3. ^a dama	Cádiz y Granada
1693-1694	Agustín M. de Castilla	Sobresaliente	Madrid
1694-1695	Juan Pernia y Francisca Correa	2. ^a dama	Córdoba y Cádiz
1697-1698	Cristóbal Caballero	3. ^a dama	Cádiz y Écija
1698-1699	No conocida	Graciosa	Granada
1699-1700	No conocida	Graciosa	Granada
1700-1701	No conocida	No conocida	Portugal
1701-1702	Antonio Matías	3. ^a dama	Lisboa
1702-1703	Antonio Matías	3. ^a dama	Cádiz
1703-1704	Juan Ruiz	3. ^a dama	Granada
1704-1705	Francisco Rico	3. ^a dama y coautora	Granada
1705-1706	Antonio Ruiz	4. ^a dama	Madrid
1706-1707	Juan Bautista Chavarría	Sobresaliente	Madrid
1707-1708	Sabina Pascual	Sobresaliente	Madrid
1708-1709	José Garcés	Sobresaliente	Madrid
1709-1710	José Garcés	Sobresaliente	Madrid
1710-1711	Juan Bautista Chavarría	Sobresaliente	Madrid
1711-1712	José de Prado	Sobresaliente	Madrid
1712-1713	José de Prado	Sobresaliente	Madrid
1713-1714	José de Prado	Sobresaliente	Madrid
1714-1715	José de Prado	Sobresaliente	Madrid

1715-1716	José de Prado	Sobresaliente	Madrid
1716-1717	José de Prado	Sobresaliente	Madrid
1717-1718	José de Prado	Sobresaliente	Madrid
1718-1719	José de Prado	Sobresaliente	Madrid
1719-1720	José de Prado	Sobresaliente	Madrid
1720-1721	José de Prado	Sobresaliente	Madrid
1721-1722	José de Prado	4. ^a dama	Madrid
1722-1723	José de Prado	Sobresaliente	Madrid
1723-1724	José de Prado	Sobresaliente	Madrid
1724-1725	Manuel de San Miguel	Sobresaliente	Madrid
1725-1726	Manuel de San Miguel	Sobresaliente	Madrid
1726-1727	Manuel de San Miguel	Sobresaliente	Madrid
1727-1728	Manuel de San Miguel	Sobresaliente	Madrid
1728-1729	Manuel de San Miguel	Sobresaliente	Madrid
1729-1730	Manuel de San Miguel	Sobresaliente	Madrid
1730-1731	Manuel de San Miguel	Sobresaliente	Madrid
1731-1732	Manuel de San Miguel	Sobresaliente	Madrid

Tabla 48: Autos sacramentales, mojigangas, zarzuelas, loas, sainetes y comedias representadas por Paula de Olmedo (1693-1724).

<i>Fecha</i>	<i>Título</i>	<i>Género</i>	<i>Autor texto</i>	<i>Autor música</i>	<i>Teatro</i>	<i>Compañía</i>	<i>Papel</i>
Corpus 1693	<i>Música enseña el amor</i>	Auto	Vidal y Salvador	Villaflor	Villa de Madrid	Castilla	No conocido
16.06.1705	<i>El antojo de la gallega</i>	Mojiganga	Francisco de Castro	¿?	¿?	Chavarría	Mujer 1. ^a
25.12.1708	<i>La plaza mayor</i>	Baile	Anónimo	¿?	Príncipe	Garcés	Alcalde
17.01.1710	<i>Acis y Galatea</i>	Zarzuela	Cañizares	Literes	Príncipe	Garcés	Tisbe y Coro
Ca. 1710	<i>Dido y Eneas</i>	[Ópera pasticcio]	¿Cañizares?	Varios italianos	Corte	Garcés y Prado	Joante
1719	<i>Introducción a un baile y juego</i>	Sainete	Salvo y Vela	¿?	¿?	Prado	Paula
08.04.1719	<i>Loa que hizo la compañía de José de Prado</i>	Loa	Cañizares	¿?	¿?	Prado	Sra. Paula
22.04.1720	<i>Las Amazonas de España</i>	«Dramma musico»	Cañizares	Facco (loa)	Buen Retiro	Prado y Álvarez	Brinco, soldado gracioso
1722	<i>Loa para la fiesta de Angélica y Medoro</i>	Loa	Cañizares	¿?	Buen Retiro	Prado y Álvarez	Júbilo
1722	<i>Angélica y Medoro</i>	«Dramma músico u ópera scénica»	Zamora	José de San Juan	Buen Retiro	Prado y Álvarez	Malandrín
30.03.1723	<i>La hazaña mayor de Alcides</i>	«Fiesta en dos jornadas»	Cañizares	Facco	Buen Retiro	Prado	Coscorrón
17.04.1724	<i>Fieras afemina amor</i>	Comedia	Alejandro Rodríguez	Facco	Buen Retiro	Cerqueira y San Miguel	Dama

CAPÍTULO 6. La generación de los años 20-40. Una autora y una graciosa

Tras el deceso entre 1721 y 1732 de las cómicas del período entre siglos, es decir, de Manuela de la Cueva, Manuela de Labaña, Teresa de Robles o Paula María de Rojas, se observa en la escena teatral madrileña una ausencia de grandes figuras que interpretasen los papeles cantados protagonistas. De este aspecto dan buena cuenta tanto algunos documentos del momento, como los repartos de las principales obras representadas en estos años. Por ejemplo, una petición del año 1732 –que tratamos en profundidad a lo largo de este capítulo– hace referencia a la «muchacha falta que esta parte [las músicas] hacen en las compañías»⁹⁸⁸; y en los repartos de algunas representaciones palaciegas de 1720-1724 podemos comprobar que se tuvo que recurrir a actrices de representado para que se hiciesen cargo de las partes cantadas.

Habrá que esperar hasta la aparición de nombres como el de Francisca de Castro, Rosa Rodríguez o Juana de Orozco, entre otras, para poder continuar esta historia de grandes cómicas-cantantes de la primera mitad del siglo XVIII. Por ello, con la etiqueta de «generación de los años 20-40» queremos agrupar a toda esa generación de actrices-cantantes que dieron voz y vida a los principales personajes de óperas, zarzuelas, comedias de magia, así como otras formas de teatro breve, representadas entre la década de 1720 y 1740. De este amplio grupo forman parte artistas como Antonia Mejía, Isabel Vela, María Luisa de Chaves, Juana y Rita de Orozco, Francisca y María Antonia de Castro, Rosa Rodríguez o Bernarda de Villaflores⁹⁸⁹. En cambio, en este capítulo nos centraremos solamente en dos de ellas: en Juana de Orozco y en Rosa María Rodríguez, apodada como la Gallega.

Los motivos de esta elección no son en absoluto arbitrarios, pues dentro de que ambas guardan aspectos en común, nos sirven para poder traer a colación y estudiar dos facetas muy

⁹⁸⁸ Recogido en OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 16, Teatros de Madrid, vol. 3...*, p. 95.

⁹⁸⁹ En los apéndices finales de este trabajo se ofrece un resumen de la trayectoria artística de cada una de estas actrices-cantantes.

distintas de las actrices-cantantes de la primera mitad del Setecientos. Así, a través de Juana de Orozco trataremos aspectos como qué suponía ser una mujer autora de comedias entre 1728 y 1739, continuando así la estela de Teresa de Robles; y a través de Rosa Rodríguez, nos centraremos en descubrir las características de una intérprete especializada en los papeles de graciosa. Todos estos aspectos serán continuados en el capítulo sucesivo, el dedicado a las hermanas Castro, pues ambas forman parte también de esta misma generación, a pesar de que su estudio se recoja, por ser un caso muy especial dentro de este gran colectivo, en un capítulo aparte.

6.1. JUANA DE OROZCO

6.1.1. Datos biográficos, árbol genealógico y lazos familiares

One of the best singing actresses of her day, preferred zarzuelas, and operas⁹⁹⁰.

Donald Curtis Buck describía en su consagrada obra *Theatrical Production in Madrid's Cruz and Principe Theaters* a Juana de Orozco como una de las mejores actrices-cantantes de su momento. Una afirmación que podemos corroborar fácilmente solo con el simple hecho de comprobar qué papeles desarrolló a lo largo de su trayectoria profesional. Ella fue quien dio vida –y, por supuesto, voz– a muchos de los principales personajes masculinos de las óperas serias metastasianas que se estaban traduciendo y adaptando a los teatros madrileños en la década de 1730. Además, en su faceta de autora de comedias, podemos comprobar que colaboró muy de cerca con el compositor italiano Francesco Corradini. Tenemos por lo tanto aquí otro caso, siguiendo el de Teresa de Robles, de una mujer que se adentró en el mundo teatral a través de tres facetas: como cantante, como actriz, y como empresaria.

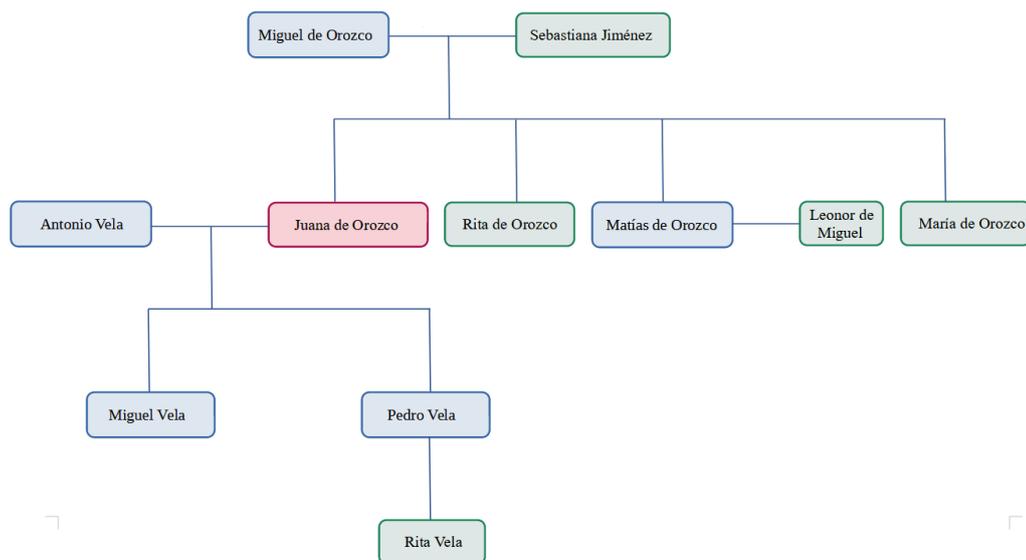
Juana Jerónima Orozco (Valencia, ca. 1680-Madrid, 18 de septiembre de 1751) era hija de Sebastiana Jiménez y del cómico Miguel de Orozco, que actuaría en obras como el baile *Títulos de comedias* (1662) de Alonso de Olmedo y formaría parte de la compañía de Antonio de Escamilla en el año 1670⁹⁹¹. En cambio, pocos datos más conocemos sobre la vida y trayectoria de este actor. Lo que sí parece evidente es que –al menos en Madrid y quizás tampoco en Valencia– nunca compartió compañía con Juana de Orozco y probablemente no ejerció esta función de tutelaje que sí hemos visto que ejercieron otros familiares con algunas

⁹⁹⁰ BUCK, D. C. *Theatrical production in Madrid's Cruz and Principe...*, p. 133.

⁹⁹¹ No hemos encontrado ningún tipo de información respecto a la profesión que pudo desarrollar la madre de nuestra cómica.

de nuestras intérpretes dentro de las agrupaciones. Sea como fuere, de este matrimonio nacieron también Rita, Matías, y María Josefa de Orozco, todos ellos dedicados –con mayor o con menor éxito– al oficio teatral y a los que Juana dirigió en algún momento como directora de compañía, probablemente tutelándolos ella. A continuación, recogemos el árbol genealógico de esta cómica:

Ilustración 14: Árbol genealógico de Juana de Orozco.



De estos cuatro hermanos, los que más destacaron en calidad de actores y músicos – obviamente junto con la protagonista de estas páginas– fueron Rita y Matías de Orozco⁹⁹². Nuestra cómica fue probablemente la mayor de los cuatro, ya que el primer acceso que hemos constatado de Matías de Orozco⁹⁹³ data del año 1726 en la compañía de José Ferrer en Lisboa, para la que también estaría representando Antonio Vela; el de Rita de Orozco⁹⁹⁴, de 1727 para la agrupación de su cuñado en Madrid; y el de María Josefa, del año 1731 en la troupe de su hermana Juana. Ya que por cuestiones de extensión no podemos dedicarle un apartado único a la aplaudida intérprete y graciosa Rita de Orozco, sí que nos gustaría recoger aquí algunos de los papeles más célebres que ejecutó, para no obviar así la importancia de esta artista a la cual

⁹⁹² Este actor desarrolló de forma ininterrumpida el puesto de cuarto galán desde 1726 hasta 1752. Además, debió ser también músico, pues consta en el año 1747 un pago para Matías por haber puesto «las contradanzas para los sainetes del auto sacramental» *A Dios por razón de estado* de Calderón. Extraído de AHVM., Secretaría, 2-205-11, Corpus, 1747, doc. s.n., folio s.n.

⁹⁹³ Este actor fallece pocos meses después que Juana, el 7 de enero de 1752. Véase APSS. Libro de difuntos n.º 27, f. 4r.-4v. Matías de Orozco, 7 de enero de 1752.

⁹⁹⁴ Esta actriz debió nacer en el año 1692, pues hemos encontrado un documento del 18 de abril de 1772 relativo a su defunción en el que se indica «de edad ochenta años y estado soltera». Véase APSS., Libro de difuntos n.º 31, f. 380v. Rita de Orozco, 8 de abril de 1772.

nos gustaría estudiar con mayor profundidad en el futuro. Esta tercera dama fue quien dio voz a personajes como Peleo en la zarzuela *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio* (1733) o al rey Tacio en la ópera *La cautela en la amistad y robo de las sabinas* (1735). Sobre esta actriz, señala Cotarelo:

Rita, que no cedía en hermosura a su hermana mayor [Juana de Orozco], tenía mejor voz y era insuperable en los papeles de graciosa, que hizo muchos años. Cantaba de tiple con voz muy delgada, tanto que se confundía con el sonido del violín, al que a veces imitaba de un modo perfecto. Y como también se vestía de hombre, decía de ella un poeta popular:

¡Fuera, dejadme que le cante a Rita;
que oyendo tanta suavidad recelo
que es por ventura Apolo hermafrodita!⁹⁹⁵

Esta hermosura a la que alude el ensayista asturiano debía ser, sin duda, un ingrediente fundamental para el éxito que tuvieron ambas hermanas. En el caso de la actriz-cantante que nos ocupa, esta belleza tuvo que estar unida a unas grandes cualidades interpretativas (en el gesto, así como en la dicción) y una buena voz que era capaz de conmover a todos aquellos que la escuchaban. El bibliotecario Casiano Pellicer describía a nuestra actriz de la siguiente manera en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (1804):

Juana de Orozco, la cual supo conciliar la naturaleza y el arte en el gesto, en la dicción, en la voz y en la expresión de todas las pasiones, no había para ella carácter extraño, de manera, que mandaba, por decirlo así, en el corazón de todo espectador sensible en cuantos papeles representaba⁹⁹⁶.

A pesar de que, tal y como ya hemos señalado en otros apartados, estos escritos son solamente opiniones de determinados autores, creemos en cambio que nos ayudan a acercarnos a cuál era la recepción que se tenía de estas intérpretes y, en este caso concreto, de Juana de Orozco⁹⁹⁷. De hecho, solo con analizar superficialmente su trayectoria podemos corroborar las palabras de Pellicer, ya que esta actriz-cantante pasó rápidamente de quinta (1708-1711), a cuarta (1711-1714) y segunda dama (1727-1728), para establecerse en 1728 de forma continuada como primera dama en Madrid prácticamente a lo largo de toda su trayectoria⁹⁹⁸. Además, formó por supuesto parte de esta célebre compañía de 1737-1738 de ópera española

⁹⁹⁵ COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 68.

⁹⁹⁶ PELLICER, C. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia...*, p. 72.

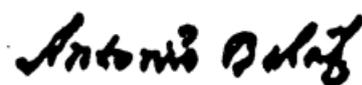
⁹⁹⁷ Recordemos además que ni Cotarelo ni Casiano Pellicer coincidieron cronológicamente con nuestras cómicas a pesar de que, como veremos, las opiniones que vierten sobre ellas sean fácilmente contrastables.

⁹⁹⁸ Las categorías que ocupó durante su estancia en Lisboa son ligeramente diferentes, tal y como veremos a continuación.

compuesta por las mejores actrices-cantantes del momento entre las que se encontraban ella, su hermana Rita, Rosa Rodríguez y Francisca de Castro.

Probablemente su entrada en el mundo teatral se produjo de la mano de su marido, el gracioso Antonio Vela. Tal y como indica la *Genealogía*, ambos debieron casarse en la Catedral Basílica Metropolitana y Primada de Santa Tecla de Tarragona el 31 de agosto de 1704⁹⁹⁹. Aunque resulta muy complejo conocer dónde se conocieron ambos cómicos, cabe la posibilidad de que esto ocurriese en Valencia ya que, tal y como hemos visto, nuestra cómica era natural de este lugar y en 1702 Antonio Vela estaría representando precisamente allí para la compañía de María de Navas¹⁰⁰⁰. Así, tres años después de que se produjese este matrimonio vamos a encontrar a Antonio Vela actuando en Madrid para la troupe de Sabina Pascual (temporada 1707-1708) y, justo en el año teatral siguiente (1708-1709), la pareja ya estaría trabajando junta para la agrupación de Chavarría, él, como segundo gracioso, y ella, como quinta dama.

Ilustración 15: Muestra de la firma de Antonio Vela para la compañía de José Ferrer que se formó en la temporada de 1719-1720 para actuar en Lisboa¹⁰⁰¹.



De hecho, este matrimonio va a trabajar para la misma troupe prácticamente año tras año hasta la defunción de este gracioso en 1728. Como ya hemos señalado antes, Antonio Vela probablemente tuvo mucho que ver con la entrada de Juana de Orozco en el ámbito teatral, ya que desarrolló una sólida carrera en Valencia, Zaragoza, Madrid y Lisboa como gracioso y autor de comedias¹⁰⁰². Además, este cómico también debía saber leer música, pues consta que se le embargó «un arca llena de papeles de música (que dijo era su principal caudal), el cual cerrado se condujo a las Casas del Ayuntamiento»¹⁰⁰³. Es decir, atesoraba diversas partituras. Por ello, por extensión, aunque depende completamente del tipo de repertorio del que se tratase,

⁹⁹⁹ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 257.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰⁰¹ Esta firma ha sido extraída de BOLAÑOS DONOSO, Piedad y REYES PEÑA, Mercedes. «Presencia de comediantes españoles en el patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8/III (1989), p. 272.

¹⁰⁰² Además, era hijo del reconocido gracioso Manuel de Labaña.

¹⁰⁰³ AHVM., Expediente, 2-203-2, Corpus, 1729, f. s.n.

es muy probable que Juana de Orozco conociese estas partituras, abriéndonos así la posibilidad de que nuestra intérprete también supiese leer música.

Por otra parte, y ya para finalizar los vínculos familiares de nuestra cómica, de esta unión nacieron Miguel y Pedro Vela, padre este último a su vez de Rita Vela, nombrada en varias ocasiones en los documentos que se van a presentar a continuación. Mientras que creemos que el primero de sus dos hijos no se dedicó al ámbito teatral, ya que no encontramos su nombre en ningún listado de compañía del momento; el segundo desarrolló puestos de partes de por medio, quinto y sexto galán en Madrid desde 1727 hasta, por lo menos, 1732, y fue autor de comedias –siguiendo los pasos de sus padres– en Pamplona en 1745-1746. Tampoco nos consta que su nieta, Rita Vela, perteneciese al ámbito teatral.

Como ya hemos señalado anteriormente, nuestra cómica fue probablemente la mayor de los cuatro hermanos. De hecho, parece que la incorporación al ámbito teatral de Rita, Matías y María Josefa estuvo en cierto sentido también vinculada a esta pareja, la cual probablemente los apoyó y/o tuteló durante sus primeros años de trayectoria. Sea como fuere, este vínculo matrimonial tuvo que ser muy fuerte en lo relativo al ámbito profesional, ya que la inminente defunción de Antonio Vela llevaría a nuestra actriz a relevarle y ocupar oficialmente su puesto de autor de comedias el 27 de junio de 1728, un cargo que desarrollaría durante siete temporadas teatrales casi de manera consecutiva.

La segunda persona con la que suponemos que también mantuvo un vínculo profesional muy estrecho fue con su hermana Rita de Orozco. Para nosotros, esta fuerte unión se hace evidente principalmente por dos factores: porque ambas trabajan sistemáticamente para la misma agrupación como primera y tercera dama, respectivamente (desde 1728 hasta 1738); y porque es habitual encontrarlas a ambas formando «pareja musical» en diversas obras. Por ejemplo, en la primera jornada de la zarzuela *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio* (1733), con libreto de José de Bustamante y música de Diego Lana, el aria «Si ser idolatrada» de Peleo (Rita de Orozco) es respondida por la de Tetis (Juana de Orozco), «Júpiter no permita». Estos dos personajes interactúan musicalmente a lo largo de toda la obra tanto a través de estas respuestas en forma de recitativo-aria, como a través de diversos dúos, como «El aliento desfallece»¹⁰⁰⁴. Una afinidad musical que debió de iniciarse fuera de las fronteras de la compañía, reforzando esta idea de tutelaje que Juana de Orozco pudo ejercer con sus

¹⁰⁰⁴ Todas estas cuestiones serán tratadas con mayor detenimiento a continuación.

hermanos, y demostrando que los lazos familiares que nuestra actriz mantenía con Rita, Matías, y con su marido, se extendían hasta el terreno artístico.

Por otra parte, respecto al ámbito privado de nuestra actriz cabe constatar que, del mismo modo que hemos señalado de Teresa de Robles, Juana de Orozco también ostentará el cargo de Mayordoma de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena en el año 1739, con todo el prestigio profesional y personal que ocupar este puesto conllevaba. Otro aspecto que también parece conectar a estas dos cómicas debía ser su religiosidad, ya que Juana de Orozco poseía una pintura de San Antonio de Padua y un lienzo de San Jerónimo en su domicilio privado¹⁰⁰⁵. La posesión de estas pinturas de temática religiosa, unida a otros objetos que sabemos que custodiaba –tales como dos escritorios «de concha y peral con ocho navetas y puertecillas en medio y los pies de nogal»¹⁰⁰⁶ o una «calderita pequeña de plata que pesa diez y seis onzas»¹⁰⁰⁷– son también indicativos del éxito que disfrutó durante su carrera artística.

Un éxito, sin duda también económico, que la llevaría a poder hacerse cargo de la dirección de su propia compañía durante siete temporadas teatrales casi consecutivas. Como ya hemos visto en anteriores apartados, para poder dirigir una troupe satisfactoriamente era necesario comprender cuáles eran los gustos del público, contar con los apoyos necesarios por parte de los compañeros de profesión y respectivos organismos oficiales, y saber gestionar los gastos relativos a las representaciones. Que Juana de Orozco se mantuviese durante tanto tiempo ejerciendo este cargo es sin duda un indicativo de su buen hacer como autora de comedias. Además, otro aspecto que podemos suponer sobre Juana de Orozco –gracias a los documentos encontrados y al estudio de su trayectoria– es que estaba alfabetizada, es decir, sabía leer y escribir. A pesar de que su posesión de «dos escritorios de concha y peral» pueda resultar anecdótica, puede ser un primer indicativo de la existencia de ese espacio personal de trabajo. En cambio, lo que hace para nosotros más evidente esta alfabetización son las diferentes quejas que envió como directora de compañía.

Después de más de treinta años de carrera en los escenarios de Madrid, Portugal y Pamplona, Juana de Orozco parece retirarse de las tablas en 1746, momento en el que desempeñaba el puesto de primera dama en la compañía de su hijo Pedro Vela en Pamplona. Pone así punto final a una trayectoria repleta de grandes personajes operísticos como Trajano, Taurante o Príamo, entre muchos otros. Así, Juana de Orozco fue una actriz-cantante

¹⁰⁰⁵ AHVM., Expediente, 2-201-16, Corpus, 1713, f. s. n.

¹⁰⁰⁶ AHVM., Expediente, 2-203-4, Corpus, 1728, f. s.n.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*

preocupada por los derechos de su profesión y por el bienestar de su familia, ayudando a sus hijos y hermanos tanto económica como profesionalmente de muy diversas maneras¹⁰⁰⁸. Si bien es cierto que su padre también fue actor, vemos en Juana de Orozco y en su marido Antonio Vela el inicio de una saga familiar que se extendió hasta los hermanos e hijo de nuestra cómica. En efecto, esta preocupación por el futuro de los suyos puede apreciarse también en el hecho de que, literalmente cuatro días antes de su defunción, Juana de Orozco presenta una declaración de pobre a la Villa de Madrid, en la que solicita que, debido a su falta de bienes, «la entierren de limosna» y que, si algún día recibiese cualquier tipo de ganancia o herencia, la heredase tanto su hijo Miguel Vela, como su nieta Rita Vela.

En la Villa de Madrid a 14 días del mes de septiembre de 1751 ante mí el escribano. Juana Orozco, vecina de esta Villa de Madrid y natural de la ciudad de Valencia, hija legítima del legítimo matrimonio de Miguel Orozco y Sebastiana Jiménez difuntos, el dicho su padre natural de Alicante y la dicha su madre de Tudela de Navarra, viuda de Antonio Vela. Estando enferma en la cama de la enfermedad que Dios ha sido servido de darle, pero en sano cabal juicio y entendimiento natural creyendo como dijo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo [...] y en todo lo demás que tiene creencia ha vivido y protesta de vivir y morir como católica cristiana. Dijo que por cuanto no tiene bienes pide y suplica a los Sres. Mayordomos y Tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, la entierren de limosna como lo ejecuta su gran caridad con los cofrades de dicha Cofradía [...]; y que si algún tiempo le tocasen derechos y acciones habidos y por haber [...], nombra por sus únicos y universales herederos en todos ellos a Miguel Vela su hijo legítimo y de legítimo matrimonio (y a Rita Vela mi nieta, hija de Pedro Vela mi hijo) durante el que tuvo con el dicho Antonio Vela para que los gocen y hereden con la bendición de Dios y la suya por siempre jamás [...]. Por testigo y a ruego de la otorgante Vicente Vallejo ante mí, Esteban del Rincón¹⁰⁰⁹.

La defunción de Juana de Orozco se produce el 18 de septiembre del año 1751 cuando contaba probablemente con alrededor de 70 años. Esta primera dama y autora de comedias fue enterrada en la capilla de Nuestra Señora de la Novena, tal y como reza su certificado de defunción:

Viuda de Antonio Vela, vivía en la calle de las Huertas, recibió los Santos Sacramentos. Murió en 18 de septiembre de 1751. Hizo una declaración ante Esteban del Rincón escribano real en 14 del mismo mes y año en que declaró no tenía bienes que testar y por sus herederos a Miguel Vela su hijo legítimo y del dicho marido; y a Rita Vela su nieta. Y le hizo el entierro la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena en su capilla sita en esta Iglesia de San Sebastián, dio de fábrica 8 reales¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁸ Este aspecto se muestra con detenimiento en el apartado dedicado a su faceta como autora de comedias.

¹⁰⁰⁹ AHVM., Protocolo n.º 14636, 1751, ff. 45r.-46v.

¹⁰¹⁰ APSS. Libro de difuntos n.º 26, f. 730r. Juana de Orozco, 18 de septiembre de 1751.

Antes de comenzar a profundizar en la trayectoria profesional de esta actriz-cantante, nos gustaría recoger aquí una tabla-resumen de las compañías y ciudades por las que fue pasando. Como se puede comprobar a continuación, su trayectoria se puede dividir en cuatro momentos clave: su traslado a Madrid, su estancia en Lisboa, su vuelta a la capital española a finales de la década de 1720, y sus últimos años en Pamplona.

Tabla 49: Temporada, compañía y categoría profesional de Juana de Orozco desde 1708 hasta 1747.

<i>Temporada</i>	<i>Compañía</i>	<i>Categoría</i>	<i>Ciudad</i>
1708-1709	Juan Bautista Chavarría	5. ^a dama	Madrid
1709-1710	Juan Bautista Chavarría	5. ^a dama	Madrid
1710-1711	Juan Bautista Chavarría	5. ^a dama	Madrid
1711-1712	José Garcés	4. ^a dama	Madrid
1712-1713	Duque de Osuna		Madrid
1713-1714	José Garcés	4. ^a dama	Madrid
1714-1715	José Ferrer	Desconocida	Lisboa
1715-1719	Desconocida	Desconocida	Lisboa
1719-1720	José Ferrer	3. ^a dama	Lisboa
1720-1726	Desconocida	Desconocida	Lisboa
1726-1727	Antonio Vela	Desconocida	Lisboa
1727-1728	Antonio Vela	2. ^a dama	Madrid
1728-1729	Juana de Orozco	1. ^a dama y autora	Madrid
1729-1730	Juana de Orozco	1. ^a dama y autora	Madrid
1730-1731	Juana de Orozco	1. ^a dama y autora	Madrid
1731-1732	Juana de Orozco	1. ^a dama y autora	Madrid
1732-1733	Juana de Orozco	1. ^a dama y autora	Madrid
1733-1734	Juana de Orozco	1. ^a dama y autora	Madrid
1734-1735	Ignacio Cerqueira	1. ^a dama	Madrid
1735-1736	Manuel de San Miguel	1. ^a dama y sobresaliente	Madrid
1737-1738	Ópera española		Madrid
1738-1739	Juana de Orozco	Autora y sobresaliente	Madrid
1738-1739	Antonio de Inestrosa	Sobresaliente de representado	Madrid
1740-1745	Sin datos	Sin datos	Sin datos
1745-1746	Antonio de Flores	Sobresaliente de representado	Pamplona
1746-1747	Pedro Vela (hijo)	1. ^a dama	Pamplona

6.2.1. La trayectoria profesional de una primera dama, autora de comedias y cantante de ópera

Cuando Juana de Orozco estaba representando en la agrupación de Pedro Vela en Pamplona en 1746 la conocían probablemente como «la dama de Madrid», pues es así cómo se le nombra en los documentos relativos a la formación de compañías¹⁰¹¹. Precisamente en este último año actuando para la agrupación de su hijo ocupaba el puesto de primera dama, un

¹⁰¹¹ ORS, Miguel d'. «Autores y actores teatrales en la Pamplona del siglo XVIII», Separata de la Revista *Príncipe de Viana*, 140-141 (1975), p. 657.

puesto que desempeñó durante buena parte de su trayectoria artística y que la mantuvo constantemente interpretando personajes protagonistas. En cambio, trazar su recorrido es sin duda una tarea complicada por los constantes desplazamientos de esta cómica y de su marido, sobre todo a Portugal. De hecho, somos conscientes de la necesidad de conocer cómo fue esta etapa en Lisboa en un estudio aparte, ya que estaría desde 1714 hasta 1727 representando allí con sus hermanos y su marido hasta que en 1727 se les exige que vuelvan todos a Madrid, tal y como veremos a continuación.

El apartado que nos ocupa, relativo a la trayectoria artística de Juana de Orozco, está dividido en tres partes. En primer lugar, un bloque relativo a sus «comienzos» en Madrid, donde abordaremos la llegada de nuestra cómica a la capital y donde analizaremos papeles como el de Darnis en *Decio y Eraclea* (1708), así como otros aspectos de su trayectoria hasta el año 1728, momento en el que asume por primera vez el puesto de autora de comedias. Por otra parte, en el segundo apartado nos adentramos específicamente en este último aspecto, es decir, en cómo nuestra actriz asumió el cargo de directora de compañía durante siete temporadas teatrales completas, analizando las tres etapas por las que pasó su agrupación y haciendo hincapié en su defensa del oficio y las colaboraciones con Francesco Corradini. Ya, por último, el tercer bloque es el relativo a su faceta como cantante, adentrándonos en algunos de los personajes a lo que dio voz y perfilando los aspectos de su colaboración con el citado compositor italiano.

6.2.1.1. Los comienzos en Madrid: Darnis en *Decio y Eraclea* (1708)

Como ya hemos apuntado antes, la primera vez que encontramos el nombre de Juana de Orozco en el listado de una compañía es en el año 1708, desempeñando el puesto de quinta dama en la agrupación de Juan Bautista Chavarría. A pesar de que esta categoría no sea *a priori* una categoría elevada, nos revela dos aspectos sobre esta joven intérprete: en primer lugar, que ya debía haber trabajado como actriz con anterioridad, pues si fuera primeriza entraría directamente en los últimos puestos de la troupe; y, en segundo, que tenía aptitudes para el canto o que ya sabía cantar, pues recordemos que esta categoría de quinta dama solía estar ocupada por actrices-músicas, aunque menos experimentadas que las terceras y las cuartas.

Un hecho que corrobora estas dos hipótesis es que ya el 25 de agosto de 1708 actuó en la «ópera para recitar en música según estilo y metro italiano» *Decio y Eraclea*, representada en el Coliseo del Buen Retiro con motivo de la celebración del primer aniversario del príncipe

Luis y dedicada también a la Princesa de los Ursinos y de la que, desgraciadamente, no hemos encontrado el libreto. Esta obra, escrita y probablemente compuesta por Cristóbal de Moscoso y Montemayor, I conde de las Torres¹⁰¹², debió tener una gran repercusión fuera de la corte española¹⁰¹³. Por otra parte, la música de esta obra (de la que, por desgracia, solo se conserva la del primer acto¹⁰¹⁴) estaba estructurada en arias, arias da capo, recitados, dúos y dobles coros; y acompañada por «dos oboes, dos flautas (en ocasiones tocadas junto con los oboes), dos violonchelos, dos violas da gamba, violines y continuo»¹⁰¹⁵.

Como ya era costumbre, para la representación de esta ópera se juntaron actrices-cantantes de las dos compañías principales de Madrid: la de José Garcés y la de Juan Bautista Chavarría. Así, las intérpretes que ocupaban los puestos de tercera, cuarta, quinta y sexta dama –con la excepción de Juana de Olmedo¹⁰¹⁶, que no la hemos encontrado en ningún listado de compañía en esta temporada– representaron la que se considera la primera obra del siglo en seguir los paradigmas del *dramma per musica* italiano que después se asentaría ya en la década de 1730. Así, con la finalidad de conocer un poco mejor cuál fue el papel que desempeñó Juana de Orozco en esta obra, recogemos a continuación una tabla con la información relativa a esta relación intérprete-personaje, puesto desempeñado en la compañía, así como las arias y dúos que cantó cada una de las intérpretes en el primer acto:

Tabla 50: Relación de personajes, intérpretes, categorías y arias y dúos cantados en el primer acto de *Decio y Eraclea* (1708)¹⁰¹⁷.

Compañía de José Garcés					Compañía de Juan Bautista Chavarría				
Personaje	Intérprete	Categoría	N.º arias	N.º dúos	Personaje	Intérprete	Categoría	N.º arias	N.º dúos
Decio	Paula M. ^a de Rojas	3.ª dama	3	0	Eraclea	Manuela de la Cueva	3.ª dama	3	1
Badulaque	Beatriz Rodríguez	4.ª dama	0	0	Aldimiro	Antonia Montiel	4.ª dama	2	0
Darnis	Juana de Orozco	5.ª dama	1	0	Marcelo		5.ª dama	0	0

¹⁰¹² Pons Seguí mantiene esta idea, ya que «la música, aunque muy ambiciosa en su orquestación, no parece estar compuesta por un músico profesional, dada la profusión de errores importantes de contrapunto y armonía, que dan como resultado una composición algo caótica, sin una construcción rítmico-armónica lógica». En PONS SEGUÍ, A. «Dido y Eneas: una ópera *pasticcio*...», p. 508.

¹⁰¹³ Para ampliar estos aspectos véase LÓPEZ ANGUITA, José Antonio. «Spain, Italy and France: Marie Louise of Savoy the Princess of Ursins, and the Crosscurrents of Court Theater during the Spanish War Succession (1701-1714)», *Beyond Spain's Borders: Women Players in Early Modern National Theaters*. Anne J. Cruz y María Cristina Quintero (eds.), London/New York, Routledge, 2017, p. 187.

¹⁰¹⁴ MOSCOSO Y MONTEMAYOR, C. *Decio y Eraclea* [Música manuscrita]...

¹⁰¹⁵ CARRERAS, J. J. «De Literes a Nebra: la música dramática...», p. 23.

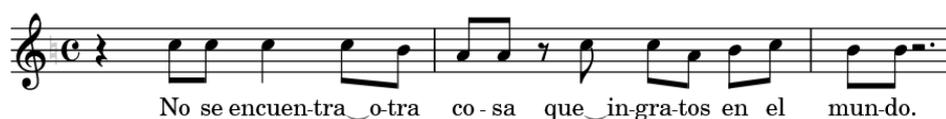
¹⁰¹⁶ De todos modos, esta actriz solía ocupar también la categoría de quinta dama.

¹⁰¹⁷ Esta información ha sido extraída de MOSCOSO Y MONTEMAYOR, C. *Decio y Eraclea* [Música manuscrita]...

Flavia	Manuela Cabello	6. ^a dama	1	1		María Teresa, la Dentona			
--------	-----------------	----------------------	---	---	--	--------------------------	--	--	--

A este listado debemos añadir a Juana de Olmedo, que no formaba parte de ninguna de las dos agrupaciones mencionadas y que interpretó –dando vida al personaje de Selemnisa– dos arias. A pesar de que, como es evidente, sus intervenciones cantadas en este primer acto no son comparables a la de los protagonistas Decio y Eraclea, o incluso también a personajes como Selemnisa, sí que demuestran que nuestra actriz ya contaría en estos momentos con una sólida base para poder desarrollar pequeños papeles cantados. Así, la primera presentación musical de Darnis se produce en el recitado «Sacro laurel de la inmoral corona», cuando contesta a Aldimiro la siguiente frase:

Ejemplo musical 12: Transcripción de la primera presentación musical de Darnis en *Decio y Eraclea* (1708)¹⁰¹⁸.



Después de esta breve presentación, la siguiente intervención cantada de Darnis se produce ya muy avanzado el primer acto. En este caso, se trata de una pareja de recitativo y aria (caracterizados sin duda por su corta extensión) que nos revelan las aptitudes de Juana de Orozco para el canto. En cambio, y fijándonos sobre todo ya en el aria «La mujer, es a mi ver» recogida y transcrita a continuación, podemos comprobar que no muestra grandes complejidades vocales, ya que es una pieza sencilla, con una relación música-texto completamente silábica, de corta duración y con un asequible registro de séptima (Fa₃-Mib₄) para una soprano. Un tipo de obra más característico quizás de un personaje secundario como era Darnis, sobre todo si lo comparamos con los interesantes pasajes virtuosísticos que tuvieron que interpretar Manuela de la Cueva (Eraclea) o Manuela Cabello (Flavia) en arias da capo como, por ejemplo «Como entre sombras», donde los adornos sobre la palabra «cadente» ocupan un total de once compases, requiriendo sin duda unas destacadas habilidades vocales por parte de la intérprete¹⁰¹⁹. A continuación, recogemos la transcripción de esta pareja de recitado y aria interpretados por Juana de Orozco:

¹⁰¹⁸ MOSCOSO Y MONTEMAYOR, C. *Decio y Eraclea* [Música manuscrita]..., f. 20r.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, ff 31v.-32r.

Ejemplo musical 13: Transcripción de la línea vocal del recitativo «Librarse del peligro» y del aria completa «La mujer, es a mi ver» de Darnis en *Decio y Eraclea* (1708)¹⁰²⁰.

Recitado:

Li - brar-se del pe-li-gro fue por mi-la-gro y

4
pues la guar-da-im-pi-de la_en-tra-da li-bre del co - mún pa-sa-je por la

7
ví-a se-cre-ta sub-te - rrá - neo bos-te - zo que les pí-ra del jar-dín a_es-ta

10
to-rre a-mi cuar - to po - de-mos ir o-cul-tas na-da te - mo-pues na-da

13
di - fi - cul-tas.

Aria¹⁰²¹:

La mu-je-r

4
es a mi ver te - me - ro - sa

7
muy me-dro - sa y de_un la-do - na-tu - ral.

11
Y-de_un la - do na - tu-ral.

15
de_un la - do na - tu - ral.

18
Tu des-gra - cia con au - da - cia

22
si la opri - me que se_a - ni me es del ca - so en ca-so

26
tal en ca-so tal.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, ff. 66r.-67r.

¹⁰²¹ En esta transcripción hemos tenido que añadir constantes cambios de compás para poder adaptar el ritmo del aria dispuesta en la fuente musical.

Prácticamente al final de este primer acto, Juana de Orozco interpreta el recitado «Vamos por la gruta». Un recitado muy sencillo y que no es proseguido por un aria, tal y como cabría esperar. De hecho, este recitado es para nosotros –teniendo en cuenta el momento de la trama en el que se inserta– un aparte de Darnis, es decir, un momento en el que el personaje parece hablar consigo mismo pensando y reflexionando en voz alta.

Ejemplo musical 14: Transcripción del recitado «Vamos por la gruta» de Darnis en *Decio y Eraclea* (1708)¹⁰²².

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Va-mos pues por la gru-ta mi pa-so se_en-ca - mi - na que con ar - te_el se - cre - to sa - pre vi - no(?) gran co-sa el archi-tec-to fue a_di-vi-no." The first system ends with a fermata on the vocal line. The second system begins with a measure rest for three measures. The third system ends with a double bar line.

Desde su entrada en las compañías teatrales madrileñas en 1708, Juana de Orozco ocupará los puestos de quinta y cuarta dama en las agrupaciones de Chavarría (1708-1711) y Garcés (1711-1712). Además, del mismo modo que hemos indicado respecto a Paula de Olmedo, es muy posible que en estos años (probablemente en la temporada de 1710-1711) Juana de Orozco también actuase en la ópera *pasticcio Dido y Eneas* ejecutando el papel de Aristarco. Si fuera cierto que, tal y como creemos, nuestra actriz-cantante interpretó este papel, tuvo que cantar un total de cuatro arias da capo: «Más placer conseguir», traducida y extraída de la ópera *Angelica nel Catai* (1702), «Olvídala sagaz», de procedencia desconocida; «Que hoy te halle» y «El año más ingrato» de *L'Annibale* (1706) de Bernardo Sabadini¹⁰²³.

Si bien es cierto que estas cuatro intervenciones cantadas no se pueden equiparar a las once arias da capo que interpretó Manuela de Labaña, sí que nos muestran una evolución respecto a *Decio y Eraclea* –representada supuestamente dos años atrás y de la que recalcamos

¹⁰²² *Ibid.*, ff. 93v-94r.

¹⁰²³ PONS SEGUÍ, A. «Dido y Eneas: una ópera *pasticcio*...», pp. 514-515.

que solo hemos encontrado la música del primer acto—, cantando aquí cuatro arias procedentes de óperas italianas conocidas y admiradas por el rey Felipe V. A continuación, recogemos la relación del número de arias interpretadas por cada personaje, donde la cantidad abordada por Juana de Orozco es bastante parecida a la de sus compañeras, haciendo así evidente esta evolución vocal a la que nos hemos referido anteriormente:

Tabla 51: Relación de las arias interpretadas por cada actriz-cantante en *Dido y Eneas* (ca. 1710).

Personaje	Actriz-cantante	N.º arias primer acto	N.º arias segundo acto	N.º total arias interpretadas
Dido	Manuela de Labaña	6	5	11
Eneas	Tomasa Monje	3	5	8
Yarbas	M.ª Teresa, la Dentona	2	3	5
Aristarco	Juana de Orozco	2	2	4
Hesperie	Manuela Cabello	2	3	5
Joante	Paula de Olmedo	1	1	2

Esta evolución también se evidencia en cómo nuestra actriz iba escalando puestos dentro de las compañías, pues, desde su entrada en las agrupaciones madrileñas en 1708, hasta 1714, va a pasar rápidamente de quinta a cuarta dama, siempre ocupando las categorías relativas a la interpretación de música. En cambio, después de esta actuación en dos representaciones cortesanas, en el año teatral de 1712-1713 ya no figura en el listado oficial de ninguna troupe. Esto no significa precisamente que abandonase la capital madrileña o que tuviera problemas de salud, sino que es probable que estuviera actuando para la compañía privada del VII duque de Osuna.

José María Téllez-Girón y su mujer, la duquesa de Osuna, se consagraron como dos grandes aficionados a la música, apoyando este arte de muy diversas maneras: creando y patrocinando «pequeñas capillas musicales u orquestas privadas formadas por selectos grupos de músicos»¹⁰²⁴ y costeando los gastos de representaciones relativas al teatro musical. Esta familia también creó una compañía teatral privada¹⁰²⁵ para amenizar fiestas y conmemoraciones familiares en la que probablemente actuaría Juana de Orozco parte del año 1712, tal y como se puede deducir a través del siguiente documento:

¹⁰²⁴ FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882)*..., p. 186.

¹⁰²⁵ En la *Genealogía* se da cuenta de que la actriz Petronila Caballero hizo de segunda dama en 1699 en la agrupación de Vallejo y «después entró en la compañía del duque de Osuna hasta que se deshizo». En SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía*..., p. 491.

Petronila dice que desde que el Señor Duque de Osuna la largó a ella y a Juana de Orozco para las compañías, les dieron a las dos la tertulia después que se retiró Juana de Orozco y prosiguió Petronila le han dado tres reales en consideración que no puede cuando los más días se lleva cuarterón costear la silla y quedarse en medio real para comer y lucir su tablado¹⁰²⁶.

A pesar de que desconocemos los motivos por los cuales el duque de Osuna «las largó» para las compañías, la relación entre José María Téllez-Girón y nuestra intérprete debió ser buena, pues este mismo noble costearía los gastos de la zarzuela *Cuerdo delirio es amor*¹⁰²⁷, con libreto de Cañizares y música de Corradini representada en el Corral de la Cruz el 6 de febrero de 1733 precisamente por la compañía de Juana de Orozco¹⁰²⁸. De hecho, tal y como apunta Fernández-Cortés, constan diversos pagos de este duque «a la Orozco» por las copias de los libretos y las listas de vestuarios de esta obra¹⁰²⁹.

Después de esta salida de la agrupación privada del duque de Osuna, Juana de Orozco figura en una «memoria de los representantes que se hallan en esta corte fuera de las compañías»¹⁰³⁰. Es decir, nuestra cómica estaría varios meses sin una empresa teatral en la que trabajar hasta que ya en la temporada de 1713-1714 se une a la troupe de Garcés como cuarta dama. En cambio, un aspecto muy interesante de este documento es que se hace la indicación de «Juana de Orozco para música; Antonio Vela para gracioso o para terceros»¹⁰³¹, una indicación que deja claro, o bien que fue la propia intérprete la que resaltó esa propia habilidad suya, o bien que desde la Junta se señaló esta conocida faceta de la cómica.

En cambio, en este año de 1714 la trayectoria de Juana de Orozco parece cambiar por completo durante más de una década, pues nos consta que fue precisamente en este año cuando se trasladó con su marido y parte de su familia a Portugal para representar. Así, en la *Genealogía* se nos informa de que Antonio Vela se desplazó en el año 1714 a «Lisboa, en donde está este año de 1715 haciendo graciosos en la compañía de José Ferrer»¹⁰³², y con él, su mujer Juana de Orozco, tal y como consta en una licencia que este mismo actor solicitó – primero negada y luego concedida por Felipe V con fecha del 7 de agosto de 1714– para irse ambos a actuar a Portugal¹⁰³³.

¹⁰²⁶ AHVM. Expediente 2-201-15, Corpus, 1712, doc. s.n., f. s.n.

¹⁰²⁷ FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882)*..., pp. 106-107.

¹⁰²⁸ En las siguientes páginas ofrecemos una posible reconstrucción del reparto de esta zarzuela.

¹⁰²⁹ FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882)* ..., pp. 106-107.

¹⁰³⁰ AHVM. Expediente 2-201-15, Corpus, 1712, doc. s.n., f. s.n.

¹⁰³¹ *Ibid.*

¹⁰³² SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía*..., p. 257.

¹⁰³³ VAREY, J. E.; SHERGOLD, N. D. y DAVIS, C., *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719*..., pp. 186-187.

Daba así comienzo a una nueva etapa profesional para este matrimonio, ya que pasarán en Lisboa un total de trece años (desde 1714 hasta 1727) representando algunos de estos años para la compañía de José Ferrer e inaugurando ellos su propia troupe: Antonio Vela, como autor de comedias, y Juana de Orozco, como coautora. Tal y como hemos apuntado antes, somos conscientes de la necesidad de realizar un estudio de todos estos años en el país vecino, una tarea pendiente que esperamos retomar en el futuro. En cambio, nos gustaría recoger aquí los datos que nos ofrecen Camões y Sousa sobre la familia de «la Orozco»:

Vive en el Beco de D. Carlos con su marido, Antonio Vela, su madre, Sebastiana Jiménez, y su hermana, Rita Francisca de Orozco. En 1716 se junta en la casa otra hermana, María Josefa de Orozco. En 1718 se junta su padre, Miguel de Orozco (Mozo), su hermano Matías Orozco, Baltasar de Ayllón y Juan Antonio. Entre 1719-1727 parece vivir en casas separadas, solamente con su marido, contando con criados y esclavas. En 1726 vive también en la casa de su hijo, Pedro¹⁰³⁴.

Después de esta larga temporada en Portugal, parece que tampoco estaba en los planes de esta familia volver a Madrid para representar. De hecho, existe un documento en el que se describe cómo estos comediantes se estaban desplazando desde Lisboa hasta Granada para actuar. Finalmente, parece que fueron obligados a volver a Madrid, donde ya se instalarían de forma casi definitiva en 1727, actuando en la compañía de la que Antonio Vela era autor:

En el año 1727, habiéndose tenido noticia de que Miguel de Orozco con Juana, y Rita de Orozco, y Antonio Vela, marido de la Juana, y otras personas de su compañía, se conducían desde Lisboa (ajustados) a la ciudad de Granada con carruaje que, por parte de la ciudad, se les suministró, se dio la orden conveniente al Gobernador de Badajoz, para que los detuviese, e hiciese conducir a Madrid. Y habiéndolo practicado, importó el carruaje de Miguel Orozco, sus hijas, y yerno, desde Lisboa a Madrid [...] ¹⁰³⁵.

6.1.2.2. Autora de comedias (1728-1734, 1738-1739)

Juana de Orozco se constituye como una de las autoras más sobresalientes de la primera mitad del siglo XVIII, no solo por los destacados años que pasó en el cargo (siete temporadas teatrales en total), sino por lo que su autoría significó para la defensa del oficio y para el impulso que desde su agrupación se realizó de los géneros dramáticos con música como la ópera y la zarzuela. Aunque la aventura de Juana de Orozco como directora comienza oficialmente en el año 1728, esta faceta suya se venía gestando, en cambio, desde hacía dos

¹⁰³⁴ CAMÕES, José y SOUSA, José Pedro. «Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. XVII y XVIII), *Atalanta*, 7/2 (2019), p. 59.

¹⁰³⁵ OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 16, Teatros de Madrid, vol. 3...*, p. 138.

años, ejerciendo el puesto de coautora en la compañía de su marido Antonio Vela. Este afamado gracioso asume el cargo de director en la temporada de 1726-1727 en Lisboa y en 1727-1728 en Madrid, momento en el que probablemente Juana de Orozco le ayudaría a desarrollar las funciones inherentes a este puesto aprendiendo, al mismo tiempo, este nuevo oficio.

Justo un año después, nuestra actriz debe relevar a su cónyuge tras su fallecimiento, heredando la responsabilidad de ser la nueva directora de la compañía de Antonio Vela. Este relevo no será temporal, ya que desarrollará este puesto durante un total de siete temporadas (desde 1728 hasta 1734 y en 1738-1739), aspecto que refuerza la idea de que esta actriz-cantante poseía las cualidades necesarias para poder desarrollar este cargo de manera satisfactoria. No obstante, dentro de la trayectoria de Juana de Orozco como autora podemos delimitar tres etapas en relación a las características y a las fases por las que fue pasando su agrupación: una primera fase, desde 1728 hasta 1731, donde la compañía presenta un carácter mucho más familiar, rodeada de sus hermanos y familiares políticos; una segunda fase, desde 1731 hasta 1734, donde entran en la agrupación un mayor número de representantes ajenos a la familia Orozco; y, por último, desde 1738 hasta 1739, donde nuestra cómica vuelve puntualmente a desarrollar el puesto de directora tras ser elegida expresamente por el presidente del Consejo de Castilla.

Así, la primera vez que Juana de Orozco ocupa este puesto de manera independiente es, oficialmente, el 27 de junio del año 1728, tras el fallecimiento de su marido Antonio Vela. De hecho, la defunción de este gracioso tuvo que ser bastante repentina, pues el 20 de abril de ese mismo año se firmaron con normalidad los listados de su agrupación, donde él figuraba y firmaba como autor, y solo menos de dos meses después ya se emitía la siguiente actualización de estos listados con fecha del 6 de junio de 1728, anunciando el nombre de la nueva directora de la agrupación:

Ante el escribano Lorenzo Sandín, con fecha 6 de junio, contrato entre los comisarios de corrales y los autores Manuel de San Miguel y Juana de Orozco viuda de Antonio Vela, apoderados estos por sus compañías, la de Miguel de San Miguel con fecha 24 de marzo, y la de Orozco en 20 de abril, cuando todavía vivía su marido que era el autor apoderado. Después se trasladó el poder este a la Juana con fecha 27 de junio¹⁰³⁶.

Ya desde esta primera temporada en la que Juana de Orozco ocupa el cargo, podemos apreciar la actitud de defensa y protección que la actriz tenía tanto para con su oficio, como para con su propia agrupación. Un suceso que ejemplifica esta actitud se produce en agosto de

¹⁰³⁶ Recogido en OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 13...*, p. 20.

1728, es decir, pocos meses después de que ocupara por primera vez este cargo. La sexta dama de su compañía, Josefa Sanz, debía retirarse de las tablas para que su marido, el actor Bernabé Álvarez, pudiese ser admitido en la Facultad de Medicina de la Universidad¹⁰³⁷. Ante esta inminente pérdida de una necesaria cómica, Juana de Orozco escribe una petición donde muestra su oposición a que Josefa Sanz dejase el puesto de sexta dama, entre otros motivos, porque por su pérdida no podría «la compañía cumplir la dicha obligación por ser la susodicha una de las que componen el cuerpo de la música, por cantar en ella tiples y no haber quien pueda suplir su falta»¹⁰³⁸.

Este y otros ejemplos, que comentaremos a continuación, nos permiten suponer que estas primeras temporadas como autora tuvieron que estar repletas de hándicaps para nuestra actriz. Unos inconvenientes que la llevaron incluso a pedir un permiso especial para poder retirarse del cargo de directora, ya que la falta de músicos y de actores que vivía la escena teatral madrileña hizo que su compañía pasase por «una infeliz temporada» que haría que la cómica no quisiese continuar durante otro año más en el cargo. A continuación, recogemos los fragmentos que consideramos más importantes de esta extensa petición que Juana de Orozco dirige a la Junta de formación de compañías con fecha del 10 de julio de 1729, donde se explican algunos de los motivos que hicieron de este puesto una tarea complicada:

Ilmo. Señor: Juana de Orozco, autora y primera dama de una de las compañías de representantes de esta Corte dice que tiene por preciso poner en alta consideración de V.S.I. que al tiempo que se sirvió formarle su compañía, aceptó ser autora de ella, en fuerza de conferírsela con la circunstancia de completarla para empezar el año de los individuos de que carecía, que fueron un gracioso, que había que de serlo Ignacio Cerqueira, un segundo músico que tocase el violón, un segundo barba, una dama música y una sobresaliente, y habiendo llegado el tiempo de empezar la primera temporada, aunque no había llegado ninguna de las personas referidas, creyendo que no se dilataría su arribo, dio principio a ella para obviar la pérdida que al propio de Madrid se le seguía en dilatarlo y la vejación de sus compañeros [...] moviendo de su centro a los que actualmente la componen para suplir su retardación [...] con inmensa fatiga y menoscabo de sus intereses, pues como es notorio han experimentado una infeliz temporada [...], siendo sabido que la compañía no puede costear dos salarios por una sola ocupación. De todo lo cual resulta que no viniendo las partes expresadas, ni la compañía puede poner caudal de comedias y sainetes [...], ni la suplicante tiene fondos para continuar con los suplementos que hasta aquí, ni facultad para estrechar a sus compañeros faltándoles los medios para mantenerse, por todo lo cual suplica a V.S.I. se sirva de admitir la dejación que desde luego hace de autora y primera dama y se digne de concederle permiso para retirarse del ejercicio de la representación y

¹⁰³⁷ Este caso es uno de los muchos acontecimientos acaecidos en el siglo XVIII donde se muestra el desprestigio de la profesión de actor.

¹⁰³⁸ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 161.

nombrar en su lugar a quien sea más del agrado de V.S.I. de cuya justificación espera conseguir esta gracia¹⁰³⁹.

La Junta finalmente denegó la petición de Juana de Orozco y, a pesar de todos los inconvenientes presentados, la actriz continuó dirigiendo su propia compañía de forma ininterrumpida hasta la temporada de 1733-1734. Pero, antes de seguir analizando la trayectoria de esta cómica en su faceta de autora, nos parece interesante destacar aquí uno de los aspectos a los que se alude en el texto: la falta de «damas músicas» que había en la capital madrileña disponibles para actuar en las compañías. Como es evidente, las cada vez más fuertes demandas teatrales exigían que hubiera más intérpretes que supieran ocuparse de las partes cantadas de las obras. Así, en la temporada en la que fue escrita esta petición, la de 1729-1730, solo había tres actrices-cantantes que contasen con una relativa sólida experiencia en la compañía: la cuarta dama Antonia Mejía, la propia Juana y la jovencísima tercera dama Rita de Orozco, que acababa prácticamente de comenzar su carrera profesional. Esta ausencia de damas músicas haría difícil abordar funciones con extensas partes musicales. De hecho y, quizás como solución a este problema, podemos apreciar cómo en las temporadas siguientes la actriz-cantante Francisca de Castro se incorpora a la troupe de Juana de Orozco, un acontecimiento que sin duda debió mejorar el perfil profesional de la agrupación ayudando, al mismo tiempo, a que cada vez se pudieran representar más obras donde predominase la parte musical.

Si bien Francisca de Castro ingresa como segunda dama en la compañía de Orozco en la temporada de 1731, justo un año después, el 26 de marzo de 1732, se redacta un documento en el que se dispone que Francisca debía actuar en las dos agrupaciones madrileñas como sobresaliente de música «por la mucha falta que esta parte hace en las compañías». Este aspecto confirma tanto la carencia de damas de cantado en la capital, que obligaba a una única cómica a trabajar para las dos agrupaciones madrileñas, como el buen hacer de esta actriz como cantante:

En la Junta de formación de compañías para Madrid en 26 de marzo de 1732 se acordó que en vista de la particular habilidad en la música que concurre Francisca de Castro, segunda dama que ha sido el año antecedente de la compañía que es autora Juana de Orozco, y hallarse con accidente bastante a no poder continuar diariamente en los papeles que de representación y música ha tenido. Contemplando la mucha falta que esta parte hace en las compañías, y más en el caso de que Sus Majestades se restituyan a esta Corte, en que se pueden ofrecer festejos públicos y representación en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro, u otras comedias particulares que S. M. guste que ejecuten, y lo que pueda resultar en beneficio del Propio de los Corrales en que quede incluida en dichas compañías, se

¹⁰³⁹ La versión completa de este documento está disponible en *Ibid.*, pp. 171-172.

acordó cometerlo al Sr. Corregidor, a fin de que quede por sobresaliente de música de ambas compañías la referida Francisca de Castro¹⁰⁴⁰.

La preocupación de contar con compañías dignas tras la llegada de la Corte tras su periplo en Sevilla llevó a profesionalizar todavía más el perfil de las agrupaciones. Así, vemos cómo desde 1728 hasta 1731 los actores que principalmente acompañaban a Juana de Orozco en su troupe eran sus tres hermanos (Rita, Matías y María Josefa), su hijo Pedro Vela, los reputados actores José Garcés y Antonio Palomino, y la dama de representado Francisca Vallejo. En cambio, entre 1731 y 1734, vemos cómo su hermana María Josefa de Orozco y su hijo, entre otros, abandonan la agrupación para dar paso ya a aplaudidos nombres como el de la ya citada Francisca de Castro, María Luisa de Chaves o José de Parra. Por otra parte, cabe destacar aquí que sus otros dos hermanos, Matías y Rita de Orozco, que sin duda sobresalieron con los años en sus respectivas especialidades (cuarto galán y tercera dama), siempre van a acompañar a la cómica en sus años como autora, desde sus inicios hasta incluso en su esporádica vuelta en la temporada de 1738-1739.

De hecho, va a ser precisamente en esta segunda etapa que hemos delimitado, desde 1731 hasta 1734, donde se concentran la gran mayoría de óperas, pero, sobre todo de zarzuelas, que la compañía de Orozco representó. Un acontecimiento que fue posible gracias a que la agrupación ya contaba con experimentadas actrices-cantantes en su plantilla. Para ilustrar este aspecto, podemos citar como ejemplo la representación de obras con música de Corradini como *Con amor no hay libertad* (1731), *No hay que temer a la estrella si domina Venus bella* (1734); o con música de Diego de Lana, como *En la borrasca mayor el Ave María es puerto* (1733) o *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio* (1733). No debemos olvidar también la representación de autos sacramentales puestos en música también por Corradini como *El día mayor de los días* (1733) representado por su agrupación. En cambio, queremos aclarar que esta preferencia por las zarzuelas durante estos primeros años de la década de 1730 no era un aspecto exclusivo de la compañía de Orozco, ya que la troupe de Manuel de San Miguel también llevaría a los escenarios un número total de zarzuelas de Corradini bastante similar al representado por la compañía de Juana de Orozco¹⁰⁴¹.

Sea como fuere, no cabe duda de que nuestra autora y las actrices-cantantes que formaban parte de su agrupación tuvieron que trabajar directamente con el compositor

¹⁰⁴⁰ Recogido en OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 16, Teatros de Madrid, vol. 3...*, p. 95.

¹⁰⁴¹ Para consultar las obras que se estrenaron de este compositor en el teatro madrileño véase: LEZA, J. M. «Francesco Corradini y la introducción de la ópera...», pp. 123-146.

Francesco Corradini, quien probablemente crearía la música de cada personaje pensando explícitamente en la intérprete que lo iba a realizar, tal y como se verá a continuación en la posible reconstrucción del reparto de obras como *Con amor no hay libertad* (1731). Esta asidua colaboración entre el compositor y la directora propició, muy probablemente, que el músico italiano conociese perfectamente cada una de las voces de la agrupación. Además, desde 1731 hasta 1734, las principales actrices-cantantes de la compañía van a ser siempre las mismas: Juana de Orozco en el puesto de primera dama, Rita en el de tercera, Antonia Mejía en el de cuarta y María Luisa de Chaves en el de quinta.

En esta segunda etapa que hemos establecido de la agrupación, nuestra actriz sigue manteniendo la actitud protectora y de defensa que la caracterizaba en sus primeros años como autora, luchando incesablemente por los derechos de los integrantes de su compañía. Así, en el año 1733, cuando fallece su sexta dama Andrea López, Juana de Orozco presenta una petición donde solicita que le den al viudo –y futuro autor– Antonio de Inestrosa, la cantidad correspondiente que le pertenecería a Andrea López por sus servicios prestados:

Dice que habiendo sido Dios servido de llevarse a Andrea López, mujer de Antonio de Inestrosa, y habiendo tenido orden de los Señores Comisarios de corrales para entregar el partido de la referida Andrea López a la que entró en su lugar [probablemente Antonia Capa], siendo estilo en las compañías dar al viudo el partido lo restante del año, habiendo este ocurrido por él y no poder la compañía pagar dos partidos de sexta dama, por tanto pide y suplica a V.S.I. que con su mucha claridad se sirva de darle por este año el partido al referido Antonio de Inestrosa¹⁰⁴².

Como ya se ha indicado previamente, en el año 1734 deja el cargo de autora para pasar a ser la primera dama de la compañía de Cerqueira, un puesto que desarrollará –en diferentes agrupaciones– hasta que en 1737 figura como una de las siete actrices-cantantes en esta renombrada temporada teatral de ópera española interpretando a los principales personajes serios masculinos. Probablemente su destacada labor en estas funciones sería uno de los motivos que llevarían a que en el año 1738 el presidente del Consejo de Castilla la nombrase de nuevo directora de una de las dos compañías de representantes de Madrid, tal y como se puede apreciar en el siguiente documento:

Lista de la compañía de que ha de ser autora Juana de Orozco que se forma para la diversión del público de orden del Ilmo. Sor Cardenal Gobernador del Consejo, siendo condición que, a la expresada Juana de Orozco, no se le ha de poder desposeer de la autoría con ningún motivo, ni en este año ni en los dos siguientes en cuya calidad de encarga de ella¹⁰⁴³.

¹⁰⁴² VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 212.

¹⁰⁴³ OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 13...*, p. 38.

Comienza así, su tercera y última etapa como autora de comedias, caracterizada tanto por su experiencia en el puesto, como por su predilección por el género operístico. Así, es en estos años donde Juana de Orozco lleva a los escenarios óperas en lengua castellana de autoría o procedencia italiana como la reposición de *Por amor y lealtad recobrar la majestad. Demetrio en Siria* (1738), estrenada en 1736, o *La Clicie* (1739). Además, si analizamos el listado de integrantes que formaban parte de su agrupación en esta temporada de 1738-1739, podemos apreciar un aumento de los puestos ocupados por actrices-cantantes, necesario y acorde con las obras que se estaban representando. A pesar de que en el documento recogido anteriormente se estipulan dos años como autora, es muy probable que Juana de Orozco dejase el cargo, una vez concluida esta primera temporada, pues las producciones operísticas debían ser sin duda un negocio complicado para los directores de compañía.

Aunque, tal y como afirma Bec, Juana de Orozco «est la première à insister sur la difficulté d'une telle responsabilité pour une femme face à une majorité d'hommes»¹⁰⁴⁴, lo cierto es que el estudio de su perfil como autora nos permite conocer a una mujer que luchaba y protegía los derechos de su profesión y que ayudó a impulsar la renovación y modernización de la música en el ámbito escénico.

6.1.2.3. Los personajes cantados por una primera dama

Una vez asentados de nuevo en Madrid en el año 1727, Juana de Orozco parece desarrollar de forma casi ininterrumpida el puesto de primera dama. Una categoría que le llevaría a ejecutar protagonistas tanto masculinos como femeninos de las principales óperas y zarzuelas que se estaban programando en Madrid¹⁰⁴⁵. En cambio, cabe destacar que en casi todas estas historias –cantadas– de amor, celos y venganzas, solían coexistir dos protagonistas, el masculino y el femenino, uno de los cuales solía también estar interpretado por su hermana, Rita de Orozco. Ejecutar el puesto de primera dama durante la década de 1730 no era exactamente sinónimo de ser la actriz con mayor número de intervenciones cantadas de cada obra, pero conllevaba, en cambio, tener que ejecutar un número de arias ciertamente similar al de la tercera y cuarta dama de la agrupación, habitualmente las destinadas a este fin. Para comprobar este aspecto de un modo más gráfico, recogemos a continuación un registro de las

¹⁰⁴⁴ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 329.

¹⁰⁴⁵ Somos conscientes de la necesidad de realizar este mismo estudio en las comedias representadas, aspecto que esperamos abordar en el futuro.

zarzuelas tratadas en este apartado, donde podemos comprobar, cómo desde su categoría de primera dama ejecutaba un número de arias similar al de las otras damas de la agrupación:

Tabla 52: Relación aria-categoría profesional en la trayectoria de Juana de Orozco¹⁰⁴⁶.

Año	Título	Compañía	Personaje	Intérprete	Categoría	N.º arias
1731	<i>Con amor no hay libertad</i>	Juana de Orozco	Tiberio	Juana de Orozco	1.ª dama	2
			Agripa	Rita de Orozco	3.ª dama	4
			Cayo	Antonia Mejía	4.ª dama	4
			Antonia	Francisca de Castro	Sobresaliente	5
			Doblón	Desconocido		2
			Peseta			2
			Drusila			2
1733	<i>Cuerdo delirio es amor</i>	Juana de Orozco	Hermione	Juana de Orozco	1.ª dama	2
			Marte	Rita de Orozco	3.ª dama	3
			Venus	Francisca de Castro	Sobresaliente	2
			Silvio	Desconocido		1
1733	<i>Por conseguir la deidad entregarse al precipicio</i>	Juana de Orozco	Tetis	Juana de Orozco	1.ª dama	4
			Peleo	Rita de Orozco	3.ª dama	4
			Venus	Antonia Mejía	4.ª dama	4
			Júpiter	Francisca de Castro	Sobresaliente	5
			Gilote	Las hijas de Herrando	No figura	2
			Chispa			2

Como se puede comprobar, el protagonismo musical se confirió prácticamente en todos los casos a Francisca de Castro. En cambio, el número total de arias ejecutadas por Juana de Orozco no es en absoluto bajo, sobre todo si tenemos en cuenta que sus personajes zarzuelísticos contaban con un gran protagonismo en los momentos hablados. Por otra parte, otro aspecto interesante a destacar es que debió existir una constante interacción artística entre Francesco Corradini y Juana de Orozco. De hecho, la compañía de nuestra autora interpretaría al menos tres composiciones con música de este compositor¹⁰⁴⁷ y actuaría, como actriz-cantante, en al menos dos de ellas¹⁰⁴⁸. Así, las constantes colaboraciones de este músico con las compañías madrileñas entre 1731 y 1749¹⁰⁴⁹ nos hace suponer que Corradini podía componer pensando específicamente en las cualidades vocales que sabía que poseía cada

¹⁰⁴⁶ Por razones prácticas, solo hemos incluido a los personajes cantados de estas zarzuelas.

¹⁰⁴⁷ Estas obras fueron *Con amor no hay libertad* (1731), *No hay que temer a la estrella si domina Venus bella* (1734) y *La Clicie* (1739).

¹⁰⁴⁸ En este caso, estas óperas fueron *Trajano en Dacia, y cumplir con amor, y honor* (1735) y *El ser noble es obrar bien* (1736).

¹⁰⁴⁹ Para profundizar en todos estos aspectos véase: LEZA, J. M. «Francesco Corradini y la introducción de la ópera...», pp. 123-146.

intérprete, así como trabajar en primera persona con ellas en los ensayos antes de los estrenos, una práctica que pareció ser bastante habitual.

De hecho, aunque no se conocen los repartos oficiales de las tres composiciones que este compositor creó para la compañía de Juana de Orozco –solo se conoce, que sepamos, el de *La Clicie* (1739)– resulta muy interesante analizar estos libretos e intentar realizar una reconstrucción de estas relaciones entre rol e intérprete basándonos en el perfil de cada actriz, en las tipologías de personaje, así como en el número y tipo de intervenciones cantadas y declamadas. Por ello, queremos proponer a continuación una reconstrucción parcial de una de estas dos obras con reparto todavía desconocido, del melodrama en dos actos *Con amor no hay libertad* (1731).

Con amor no hay libertad, con texto de Cañizares y música de Corradini, fue estrenada el 22 de enero de 1731 en el Teatro de la Cruz¹⁰⁵⁰. En sus dos actos, se interpretan un total de 21 arias –de las cuales, una es a 3 voces– entre los siete personajes que cantan. Así, tras realizar una comparación con el listado de la compañía de Juana de Orozco para la temporada de 1730-1731, lo más apropiado sería que los personajes protagonistas (los que más cantan: Antonia, Agripa y Cayo Calígula), fueran ejecutados por las mejores cantantes de la agrupación, es decir, Francisca de Castro, Rita de Orozco y Antonia Mejía. Francisca de Castro tuvo que interpretar con probabilidad a Antonia, ya que es el personaje serio femenino que presenta mayor número de arias cantadas del melodrama. Además, tal y como vaticinaba Cotarelo al comienzo de este apartado, Rita de Orozco se especializó en personajes masculinos, por lo que tiene para nosotros sentido que esta interpretase al galán Agripa.

Con igual número de arias cantadas que Agripa, pero con menor protagonismo escénico está Cayo Calígula, un personaje del que probablemente se hizo cargo Antonia Mejía. Así, dejando a estos tres personajes aparte, el resto de los roles solo interpretan dos arias da capo cada uno, aspecto que hace mucho más difícil esta reconstrucción. En cambio, debido al perfil artístico de Juana de Orozco y a su categoría como primera dama, sería bastante extraño que esta actriz-cantante se hiciese cargo de los graciosos Doblón y Peseta, por lo que es muy posible que interpretase al César Tiberio, un personaje serio masculino con intervenciones más características de una primera dama. Los tres personajes restantes debieron ser interpretados

¹⁰⁵⁰ Consta también un pago de 240 reales a Bernardo Lozano, músico de la compañía, por «haber trasladado la música del melodrama intitulada *Con amor no hay libertad*, por motivo de no haber dado más de bajo y voz el copiante del año pasado, y el referido Bernardo Lozano, haberla completado de todos los instrumentos». En AHVM., Expediente, 4-165-1, 1731, f. s.n.

por las tres actrices-cantantes que faltan de la agrupación, es decir, Francisca Vallejo, María Antonia de Chaves y María de Orozco, aunque nos resulta muy complejo precisar quién pudo interpretar a cada personaje.

Tabla 53: Reconstrucción parcial del reparto del melodrama *Con amor no hay libertad* (1731) de Cañizares y Corradini.

<i>Personaje</i>	<i>Partes cantadas</i>	<i>Intérprete</i>
Antonia, princesa	Sí	Francisca de Castro
Agripa, galán	Sí	Rita de Orozco
Doblón, gracioso	Sí	¿?
Tiberio, César	Sí	Juana de Orozco
Cayo Calígula	Sí	Antonia Mejía
Drusila, segunda dama	Sí	¿?
Peseta, graciosa (canta)	Sí	¿?
Soldados de comparsa de Tiberio y Agripa	No	¿?

Por otra parte, también nos gustaría recoger aquí la reconstrucción que hemos realizado de la zarzuela *Cuerdo delirio es amor*, con texto de Cañizares y estrenada el 6 de febrero de 1733 en el Teatro de la Cruz por la compañía de Juana de Orozco. La autoría de la música de esta obra presenta ciertas controversias, siendo atribuida esta a Francesco Corradini o a Manuel Pradell¹⁰⁵¹. Independientemente de quién fuera el compositor de esta zarzuela, esta obra contiene un total de doce intervenciones cantadas (arias da capo, dúos, coplas y un trío) entre los cinco personajes que cantan. Sin duda, las actrices que mayores aptitudes mostraban para la música eran Francisca de Castro, Rita de Orozco, Juana de Orozco, Antonia Mejía y María Luisa de Chaves, por lo que es muy probable que repartiesen estos cinco roles entre ellas.

Desde nuestro punto de vista, Juana de Orozco tuvo que interpretar aquí a Hermione por un único motivo: porque es el único personaje de la obra que tiene que combinar extensos diálogos declamados (como «Junto a la mágica fuente»¹⁰⁵²) con interesantes intervenciones musicales como las arias «Cielos, qué me sucede» o «Generosamente altivo», así como el dúo con Marte y el trío con Marte y Venus «Que todas son lides y todos combates». Esta combinación de grandes pasajes declamados con intervenciones cantadas es una tarea que habitualmente acostumbraba a asumir la primera dama de la compañía.

¹⁰⁵¹ Para profundizar en estos aspectos véase FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882) ...*, pp. 106-107.

¹⁰⁵² CAÑIZARES, José de. *Cuerdo delirio es amor*. Madrid, BNE, MSS/14071/14, 1733, f. 18r.

Por otra parte, y debido a su dúo con Hermione, su trío con Hermione y Venus, así como sus tres arias da capo, consideramos que el personaje de Marte pudo ser llevado a escena por Rita de Orozco. De hecho, de haber sido así, se confirmaría una vez más esta «pareja musical» que creemos que existió entre las hermanas Orozco. Por último, y por el número de arias y coplas interpretadas, el personaje de Venus fue probablemente representado por Francisca de Castro, quedando la parcial reconstrucción del reparto de esta zarzuela de la siguiente manera:

Tabla 54: Reconstrucción parcial del reparto de *Cuerdo delirio es amor* (1733) de Cañizares.

<i>Personaje</i>	<i>Partes cantadas</i>	<i>Intérprete</i>
Orestes, galán primero	No	¿? ¹⁰⁵³
Pirro, segundo	No	¿?
Marte, dios	Sí	Rita de Orozco
Esponción, gracioso	No	¿?
Silvio	Sí	¿?
Hermione, dama	Sí	Juana de Orozco
Lisida, dama	No	¿?
Venus, diosa	Sí	Francisca de Castro
Caroca, graciosa	Sí	¿?
Antenor	No	¿?

6.1.3. Conclusiones

Abordar la trayectoria artística de Juana de Orozco supone analizar el perfil de una artista en la que se conjugaron tres facetas muy diferentes: la de cantante, la de actriz, y la de autora de comedias. El auge de la carrera de esta cómica, que va desde 1728 hasta 1739, coincidió con una década repleta de grandes producciones musicales en los escenarios públicos madrileños. Desde su categoría de primera dama podemos apreciar –del mismo modo que lo haremos con María Antonia de Castro– el perfil de una actriz que sabía combinar grandes momentos hablados, con grandes momentos cantados. Como hemos apuntado en anteriores apartados, las exigencias del teatro musical español de estos momentos requerían prácticamente que todas las actrices de la agrupación supieran cantar y abordar un tipo de repertorio cada vez más complejo y exigente. Juana de Orozco es el ejemplo perfecto de ello, mostrando una versatilidad modélica en todas las facetas que combinó.

¹⁰⁵³ Este personaje presenta grandes diálogos declamados y canta solo unos pequeños versos, por lo que no consideramos que tuviera que ser interpretado por una actriz-cantante.

6.1.4. Tabla relativa a la trayectoria artística de Juana de Orozco

Tabla 55: Óperas y zarzuelas representadas por Juana de Orozco (1708-1738).

<i>Fecha</i>	<i>Título</i>	<i>Género</i>	<i>Autor texto</i>	<i>Autor música</i>	<i>Teatro</i>	<i>Compañía</i>	<i>Papel</i>
25.08.1708	<i>Decio y Eraclea</i>	«Ópera para recitar en música»	Conde de las Torres	Conde de las Torres	Buen Retiro	Garcés y Chavarría	Darnis
Ca. 1710	<i>Dido y Eneas</i>	[Ópera <i>pasticcio</i>]	Cañizares	Varios compositores	Corte	Garcés y Prado	Aristarco
22.01.1731	<i>Con amor no hay libertad</i>	Zarzuela	Cañizares	Corradini	Cruz	Orozco	Tiberio
06.02.1733	<i>Cuerdo delirio es amor</i>	Zarzuela	Cañizares	Corradini o Pradell	Cruz	Orozco	Hermione
05.12.1733	<i>Por conseguir la deidad entregarse al precipicio</i>	Zarzuela	Bustamante	Lana	Cruz	Orozco	Tetis, ninfa
07.1735	<i>Trajano en Dacia, y cumplir con amor, y honor</i>	«Drama para representarse en música»	Cañizares	Corradini	Caños del Peral	«Representantes españoles de esta corte»	Trajano, César
Ca. 1735 ¹⁰⁵⁴	<i>Triunfos de amor y desdén. Apolo y Dafne</i>	«Dama armónico»	«Ingenio de esta corte»	¿?	¿?	«Representantes de esta corte»	Peneo
31.01.1736	<i>Por amor y por lealtad recobrar la majestad y Demetrio en Siria</i>	«Dramma per musica»	Vicente Camacho (adaptación de Metastasio)	Giovanni Battista Mele	Cruz	San Miguel	Fenicio
Noviembre 1736	<i>El ser noble es obrar bien</i>	«Dramma per musica»	Cañizares	Corradini	Caños	Músicas	Taurante
Carnaval 1737	<i>Amor, constancia y mujer</i>	«Drama para representarse en música»	Traducción de <i>Siface</i> (1726)	Giovanni Battista Mele	Caños	Músicas	Orcano
30.05.1737	<i>Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria</i>	«Melodrama escénico»	Antonio Bazo. Adaptación de <i>Adriano in Siria</i>	Nebra	Cruz	Músicas	Osroas
16.10.1737	<i>La Casandra</i>	«Drama armónico»	Cañizares	Mateo de la Roca	Cruz	Músicas	Príamo
13.02.1738	<i>El oráculo infalible. Ipermestra</i>	«Dramma armónica»	Adaptación de <i>Ipermestra</i> (1724)	Juan Sisi Maestres	Cruz	Músicas	Acrisio

¹⁰⁵⁴ A pesar de que el libreto de esta obra (el MSS/152927) carece de fecha, entendemos que, a juzgar por su reparto, esta ópera tuvo que ser representada entre 1735 y 1736.

6.2. ROSA MARÍA RODRÍGUEZ

6.2.1. Datos biográficos de la Gallega

Rosa Rodríguez, llamada la Gallega, aunque no lo era, admirable actriz, así de cantado como de versos. Hacía las gracias de uno y otro, y las hizo muchos años en la corte portuguesa y en la castellana. Murió en 1749 de una afección en la garganta, adquirida en el ejercicio del teatro¹⁰⁵⁵.

De esta forma resumía Cotarelo y Mori los principales aspectos de la vida y trayectoria de la actriz-cantante que nos ocupa en estas páginas. Todos ciertos salvo uno, ya que, contrariamente a las palabras de este bibliógrafo, Rosa Rodríguez sí era gallega, concretamente de Monforte de Lemos (Lugo), donde probablemente pasó los primeros años de su vida a juzgar por lo presente que tendrá sus orígenes a lo largo de toda su carrera. Además, tal y como establece Bec en su estudio realizado sobre esta intérprete, es muy posible que naciera en los primeros años de la centuria debido a la intensa trayectoria artística que desarrollaría entre 1720 y 1749 en la capital madrileña¹⁰⁵⁶.

Uno de los primeros en el que se recoge el nombre completo de Rosa Rodríguez es una carta de poder a favor del autor José de Prado para la formación de su compañía del 27 de marzo de 1720¹⁰⁵⁷. En ella, nuestra actriz –soltera– ocupa el puesto de sexta dama de la agrupación. Dos apreciaciones que nos indican dos aspectos interesantes sobre el momento concreto de la vida y trayectoria de esta cómica: en primer lugar, la categoría de sexta dama – el último puesto, en ese año, de la agrupación– puede ser un indicativo de esta entrada por primera vez en una compañía madrileña; y, en segundo lugar, su condición inicial de soltera. Antes de comenzar a tratar diferentes aspectos sobre su vida y trayectoria, recogemos a continuación una tabla-resumen de las categorías, compañías y lugares por los que fue pasando:

Tabla 56: Temporada, compañía y categoría profesional de Rosa Rodríguez desde 1720 hasta 1749.

<i>Temporada</i>	<i>Compañía</i>	<i>Categoría</i>	<i>Ciudad</i>
1720-1721	José de Prado	6. ^a dama	Madrid
1721-1722	José de Prado	6. ^a dama	Madrid
1722-1723	José de Prado	«Otras damas»	Madrid
1723-1724	José de Prado	4. ^a dama	Madrid
1724-1725	Manuel de San Miguel	4. ^a dama	Madrid

¹⁰⁵⁵ COTARELO Y MORI, E. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico...*, p. 68.

¹⁰⁵⁶ BEC, Caroline. «La comédienne-chanteuse Rosa Rodríguez: une gracieuse dans les drames lyriques madrilénes (1720-1746)», *Cuadernos dieciochistas*, 16 (2015), p. 23.

¹⁰⁵⁷ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C. *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 98.

1725-1726	Manuel de San Miguel	4. ^a dama	Madrid
1726-1727	José Ferrer	3. ^a dama	Lisboa
1727-1728	José Ferrer	3. ^a dama	Lisboa
1728-1729	José Ferrer	3. ^a dama	Lisboa
1729-1730	José Ferrer	3. ^a dama	Lisboa
1735-1736	Ignacio Cerqueira	Sobresaliente de cantado	Madrid
1735-1736	«Representantes españoles»	¿?	Madrid
1736-1737	José Garcés	4. ^a dama	Madrid
1737-1738	«Músicas»	¿?	Madrid
1737-1738	Ignacio Cerqueira	3. ^a dama	Madrid
1738-1739	Manuel de San Miguel	3. ^a dama	Madrid
1739-1740	Manuel de San Miguel	3. ^a dama	Madrid
1740-1741	Manuel de San Miguel	3. ^a dama	Madrid
1741-1742	José de Parra	3. ^a dama	Madrid
1742-1743	José de Parra	3. ^a dama	Madrid
1743-1744	José de Parra	3. ^a dama	Madrid
1744-1745	José de Parra	3. ^a dama	Madrid
1745-1746	José de Parra	3. ^a dama	Madrid
1746-1747	José de Parra	3. ^a dama	Madrid
1747-1748	José de Parra	3. ^a dama	Madrid

Ya en la temporada de 1721-1722 la encontramos desempeñando la misma categoría y con el mismo estado civil que en la anterior, en una carta de poder a favor de José de Prado con fecha del 10 de abril¹⁰⁵⁸. En cambio, ya en el año sucesivo, podemos apreciar una diferencia en las nomenclaturas empleadas. Así, en un listado del 4 de mayo de 1722 relativo a la compañía del autor que venimos citando, su nombre se dispone – junto al de María de San Miguel, Ana Lorenzo y Josefa López– bajo la categoría de «otras damas»¹⁰⁵⁹. Una indicación que servía, en nuestra opinión, para diferenciarlas de las actrices casadas, que en este caso eran Manuela de Torres y Petronila Jibaja. Sin embargo, y a pesar de que no se especifique su posición en la jerarquía de la compañía, su nombre viene indicado en quinta posición, lo que nos podría llevar a suponer que desempeñó –y, por lo tanto, ascendió– al puesto de quinta dama de la agrupación.

Sea como fuere, esta temporada va a ser muy relevante para Rosa Rodríguez, pues va a ser el primer año que ejecute un personaje de graciosa en una producción para el ámbito cortesano, ya que el 7 de abril de 1722 daría vida a la criada Bruneta en la ópera *Angélica y Medoro*. De hecho, es bastante probable que sus intervenciones a lo largo de esta fiesta teatral –que son analizadas en el subapartado siguiente– fueran del gusto del público, ya que, en el año siguiente, concretamente el 30 de marzo de 1723, vuelve a representar un papel muy similar al de Bruneta: el de Pizpireta en la también ópera *La hazaña mayor de Alcides*.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 119.

Un papel que probablemente también resultó exitoso, pues menos de un mes después, cuando se formaron las listas para la compañía de Prado el 27 de abril de 1723, aparece en ellas ocupando la categoría de cuarta dama, soltera, un puesto que mantendrá en las dos temporadas sucesivas (desde 1724 hasta 1726) en la compañía del autor Manuel de San Miguel¹⁰⁶⁰. En cambio, pese a estos éxitos en la «corte castellana», tal y como apuntaba Cotarelo al comienzo de estas páginas, Rosa Rodríguez pone rumbo a Lisboa en 1726, probablemente porque fue enviada a Portugal expresamente para ello, para actuar en la compañía de José Ferrer en una agrupación conformada por actores y actrices procedentes de Madrid entre los que se encontraban Águeda de Ondarro, las hermanas Castro, José Garcés y Matías de Orozco.

Ilustración 16: Firma de Rosa Rodríguez para la compañía de José Ferrer en Lisboa (temporada 1726-1727)¹⁰⁶¹.



En cambio, es muy posible que esta no fuera su primera vez representando en Portugal, ya que Camões y Sousa recogen en su estudio la existencia de una actriz también llamada Rosa Rodríguez que en los años 1717 y 1718 vivía en el Beco de D. Carlos «junto con su hermano, Antonio Rodríguez¹⁰⁶², su cuñada, Beatriz de la Torre, y sus hermanos, Agustín (menor), Francisco Rodríguez, Josefa Rodríguez; y también Ana María Sales»¹⁰⁶³. Por lo tanto, es bastante probable que nuestra actriz estuviese representando en Lisboa antes de ser contratada en la compañía de Prado en 1720, hecho que justifica que supiese recitar también en portugués, tal y como veremos a continuación.

Pero volviendo a la temporada de 1726-1727 en la agrupación de José Ferrer, nos cuenta que Rosa Rodríguez cobraría ya, tal y como se apunta en el *Livro de Despesa*, un total de «600 réis diarios desde su salida de Madrid hasta el último día de representación, más la parte correspondiente a sus representaciones»¹⁰⁶⁴. Además, uno de los aspectos más relevantes de esta temporada es que ocupa por primera vez la categoría de tercera dama, una categoría que

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, pp. 125 y 133.

¹⁰⁶¹ Extraída de BOLAÑOS DONOSO, P. y REYES PEÑA, M. «Presencia de comediantes españoles...», p. 273.

¹⁰⁶² De este actor también se recoge que era hijo de Domingo das Pedras e Inés Rodríguez y bautizado en Freituxe (Lugo), por lo que es muy probable que estos también fueran los padres de la Gallega. Véase CAMÕES, J. y SOUSA, J. P. «Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal...», p. 26.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁶⁴ BOLAÑOS DONOSO, P. y REYES PEÑA, M. «Presencia de comediantes españoles...», p. 130.

desarrollaría casi de forma ininterrumpida –con las únicas excepciones de 1735-1736 y 1736-1737– hasta que se retire de las tablas definitivamente en 1749.

Durante esta temporada en la capital portuguesa, que se prolongaría hasta 1730, es muy probable que nuestra actriz participase en la reposición de *Las Amazonas de España*, celebrada el 8 de enero de 1728 en el Palácio dos Condes de Redondo, pues formaba parte del mismo proyecto artístico en el que se integraba el estreno de *Amor aumenta el valor*. Además, en esta última ópera, representada con motivo de la alianza entre Fernando de Borbón y María Bárbara de Braganza; interpretaría a Horacio, el protagonista serio masculino de la obra. Un hecho que, a pesar de ser una excepción en su carrera, refleja la adaptabilidad y las capacidades vocales que Rosa Rodríguez poseía para poder hacer frente a un personaje operístico de tales condiciones. Esta etapa lisboeta –que volvería a repetirse unos años más tarde– tuvo que ser muy fructífera para nuestra actriz, tal y como de ello da cuenta el poeta Tomás Pinto Brandão cuando le dedica en 1732 los siguientes versos:

O', Tu, só Roza das flores,	por arte, por natureza
que de Castella arrancada,	por graça, e por agudeza,
e em Portugal já plantada	mostra nesta fôrma humana,
produzes quatro primores.	que hes Gallega, Italiana,
Quatro naçoens das melhores,	Castelhana, e Portuguesa ¹⁰⁶⁵ .

Este autor no solo recoge los cuatro primores que caracterizaban a esta actriz (su arte, su naturaleza, su gracia y su agudeza), sino también la capacidad que probablemente tenía para recitar en gallego, portugués, castellano e italiano. A pesar de que esta composición poética es solo una opinión subjetiva, de alabanza, de un poeta específico hacia nuestra actriz, sí que consideramos que refleja el éxito que alcanzó en estos momentos. De hecho, el 28 de octubre de 1729, cuando todavía se encontraba residiendo en la capital portuguesa, el autor Manuel de San Miguel solicita que la traigan de vuelta de Lisboa a Madrid por la «falta que hace en la compañía»:

Reconociéndose la falta que hace en la compañía de Manuel de San Miguel la parte de Rosa Rodríguez para el papel que le corresponde según su habilidad, la que se tiene noticia hallarse en la ciudad de Lisboa, se acordó que por el Sr. Corregidor se den las providencias y encargos convenientes a fin de que la referida Rosa Rodríguez se restituya a esta Corte¹⁰⁶⁶.

¹⁰⁶⁵ PINTO BRANDÃO, T., *Pinto renascido, empennado, e desempennado...*, p. 249.

¹⁰⁶⁶ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C., *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 173.

Recordemos que, tal y como hemos visto en el apartado dedicado a Paula de Olmedo, era obligatorio acudir a la llamada del rey de España para representar cuando los organismos competentes lo solicitaban. Por ello, menos de un año después, el 30 de julio de 1730, un documento ya confirma que se realizó, por orden de la Junta, un viaje para traer de vuelta a Rosa Rodríguez a Madrid. Un extracto de este informe se dispone también a continuación:

Diose cuenta de la memoria de gastos ejecutados por don Juan Francisco de Tejada, en el viaje que hizo a Lisboa de orden de la Junta a la solicitud de que se restituyese a esta Corte Rosa Rodríguez, en que consta habérselo entregado para dicho fin 840 reales de vellón¹⁰⁶⁷.

En cambio, es muy probable que Rosa Rodríguez volviese de nuevo a Portugal en el intervalo de 1730-1740, pues, además de que no la encontramos formando parte de ninguna compañía madrileña durante estos años, hemos encontrado otro documento, con fecha del 11 de noviembre de 1734, en el que se especifica que se trajo de nuevo a la Gallega de Portugal, en substitución de Isabel Vela, para que desarrollara el puesto de tercera dama «por no haber quien hiciese los bailes y ejecutase la música»:

En esta Junta por dichos Señores Comisarios se expresó que con el motivo el retiro de Isabel Vela al Convento de las Monjas de Pinto había quedado la compañía de Manuel de San Miguel desierta de una tan principal parte como la de tercera dama sin la cual no podía ejercitarse la diversión pública por no haber quien hiciese los bailes y ejecutase la música (hoy principal gusto de todo el pueblo por lo que les inclinaba y aficionaba más que los festejos), por lo cual se decidió traer de Portugal a Rosa Rodríguez, llamada la Gallega, por no haber en aquella Corte tiempo representaciones de comedias¹⁰⁶⁸.

Además de la valía de Rosa Rodríguez –y también de Isabel Vela– como graciosa, cantante y bailarina¹⁰⁶⁹, este documento de 1734 refleja tanto lo preciado que era este perfil de cómica, como la carencia de intérpretes que reuniesen todas estas facetas. En cambio, tendremos que esperar hasta el año siguiente para encontrarla representando en una compañía, figurando como sobresaliente de cantado en la agrupación de Ignacio Cerqueira en la temporada de 1735-1736. Además, probablemente tras su vuelta de Lisboa, Rosa Rodríguez ya habría contraído matrimonio con el portugués Justiniano Álvarez de Faria, pues la primera noticia que tenemos de la existencia de este personaje va a ser cuando, en 1738, firme un

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 183.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 218.

¹⁰⁶⁹ En los personajes de *Brújula* y *Cofieta* analizados al final de este apartado nos consta que baila en al menos en una ocasión en cada una de las dos obras estudiadas.

documento en nombre de la actriz, debido a la enfermedad que esta padecía, tal y como veremos a continuación¹⁰⁷⁰.

A pesar de que la Gallega estaba casada, existieron diferentes rumores acerca de su vida sentimental. Quizás el más interesante, y que en cierto sentido afecta a las relaciones entre libretista e intérprete, pudo haber sido la aventura que mantuvo con el dramaturgo José de Cañizares, pues de ello le acusaba el autor Juan Pedro Maruján a través de las siguientes palabras: «de estar en inteligencia amorosa con la comedianta Rosa la Gallega, le echa en cara sus plagios, y hasta la zahiere por el desmedido tamaño de sus narices»¹⁰⁷¹. Por otra parte, aunque en su testamento declara no tener descendencia¹⁰⁷², es muy posible que Rosa Rodríguez hubiese tenido un hijo fuera del matrimonio con Justiniano Álvarez de Faria, pues en el año 1738, justo cuando la actriz estaba enferma, el poeta salmantino Torres Villarroel publica un soneto en clave irónica, dedicado a una tal «Mariquilla Rodríguez», haciendo alusión al nacimiento de un hijo ilegítimo de este personaje:

El parto celebrado de una moza

Mariquilla Rodríguez, ya parió,
con riqueza, y aplauso sin igual,
y al ver tanta grandeza en su natal¹⁰⁷³,
el niño preguntó: ¿quién me engendró?

Un concurso de padres se formó,
y sobre el hecho se hizo memorial,
alegando el derecho cada cual,
de la parte, y porción, que al niño dio.

Para jugar, pusieron un dosel,
practicantes del docto Antón Martín,
acusan al marido, y calla él.

Apela de este pleito a Medellín,
alega la mujer, y pide infiel,

¹⁰⁷⁰ Cuando realizamos nuestro Trabajo de Fin de Máster en el año 2018, titulado *Rosa Rodríguez, aproximación a la trayectoria de una actriz-cantante en el teatro de Madrid (1720-1749)*, encontramos un documento, puesto a la venta en un portal de Internet, concretamente en eBay, en el que se recogía, con fecha del 21 de marzo de 1750, que Justiniano Álvarez de Faria era el tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Un documento que, desgraciadamente, no hemos conseguido encontrar de nuevo.

¹⁰⁷¹ CAÑIZARES, José de. *El anillo de Giges*. Edición y notas de Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC, 1983, p. 38.

¹⁰⁷² Véase AHPM., Protocolo n.º 16822, 1749, ff. 425r-427v.

¹⁰⁷³ Esta «grandeza» bien puede hacer alusión al destacado poder adquisitivo que poseía esta intérprete, pues nos consta que ya cuando vivía en Lisboa en 1729 tenía a su disposición a dos criados. Para ampliar esta información véase CAMÕES, J. y SOUSA, J. P. «Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal...», p. 81.

que en prueba lo dejasen hasta el fin¹⁰⁷⁴.

Retomando ya su trayectoria artística, en el verano de 1735 va a representar en el Teatro de los Caños del Peral junto a la «compañía de representantes españoles de esta corte» dos óperas: *Trajano en Dacia. Cumplir con amor y honor* y *La cautela en la amistad y robo de las sabinas*, interpretando en ambas a la misma tipología de personaje, el gracioso de género masculino. Lo mismo volverá a ocurrir en el año 1736, ya que cuando se representen los títulos *Dar el ser el hijo al padre* y *El ser noble es obrar bien*, interpretará en ambos al principal personaje cómico de la obra: a Ratón y a Pepita, respectivamente. Es decir, se podría afirmar que cuando en la capital madrileña se programaba el estreno de una ópera, el personaje del gracioso se reservaría a Rosa Rodríguez.

De hecho, cuando en el Teatro de la Cruz se acogió en el año 1737 «la primera temporada estable de ópera española»¹⁰⁷⁵, interpretada por la renombrada «compañía de músicas», la Gallega ejecutaría a casi todos los graciosos de este conjunto de obras que conformaron la temporada: a Silvio en *Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria* (30 de mayo de 1737), a Pepita en la reposición de *El ser noble es obrar bien* (23 de agosto de 1737), a Talón en *El oráculo infalible* (13 de enero de 1738) y probablemente también a Salpicón en *La fineza acreditada vence al poder del destino* (10 de febrero de 1738).

En cambio, es posible que la intensidad de esta temporada teatral –o el supuesto embarazo al que hacíamos referencia anteriormente– llevasen a Rosa Rodríguez a retirarse de las tablas durante el año 1738 y parte de 1739. Si bien es cierto que en 1738 va a continuar figurando como tercera dama en la compañía de Manuel de San Miguel, cuando se firman los listados de esta agrupación el 2 de abril, va a ser su marido Justiniano Álvarez de Faria quien firme en su nombre. Un hecho nunca visto antes en la carrera de esta cómica:

De la memoria que se entregó a Manuel de San Miguel para convocar las partes de su compañía, solo concurrieron los siguientes: Petronila Jibaja, Águeda de la Calle, José Garcés, Manuel Joaquín, Juan Plasencia, Félix Ramírez, Bernardo Esteban, Antonio Guerrero, Francisco de la Calle, José Cerqueira, músico; y, por enfermedad, Rosa Rodríguez, Justiniano Álvarez su marido.

[...] Justiniano Álvarez, por Rosa Rodríguez su mujer, dice que en cuanto al partido de tercera le admitirá sin embarazo, con la calidad de haber de gozar su entero equivalente, así en los maravedís que la corresponden como en los papeles que la tocan de tercera dama, sin ceder cosa alguna de uno y otro¹⁰⁷⁶.

¹⁰⁷⁴ TORRES VILLARROEL, D. *Juguetes de Talía, entretenimientos del numen...*, p. 27.

¹⁰⁷⁵ LEZA, J. M. «Aspectos productivos de la ópera...», p. 236.

¹⁰⁷⁶ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C. *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, pp. 288-289.

Como se puede comprobar, el motivo por el cual su cónyuge firma en su nombre es debido a una enfermedad que la comediente padecía. En cambio, si bien es cierto que en el segundo párrafo recogido anteriormente Justiniano Álvarez de Faria acepta tanto el salario como los papeles que le toquen con relación a la categoría de tercera dama, lo cierto es que hasta el 12 de noviembre de 1739 no nos consta que actuase en ninguna gran producción realizada en los teatros madrileños. Sin embargo, pese a estos inconvenientes de salud, esta supuesta vuelta a los escenarios en el último año de la década de 1730 fue también muy fructífera para nuestra actriz, pues daría vida al papel protagonista serio femenino de la ópera *La Elisa* de Cañizares y Corradini, demostrando, una vez más, su versatilidad como cómica.

A la interpretación de este personaje, le siguieron estrenos como el de la comedia de magia *El anillo de Giges y el Mágico rey de Lidia* (13 de febrero de 1740), donde ejecutaría el papel del gracioso Tambor y el de la serie *Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos*, donde daría vida a la criada Inés. Sin duda una carrera llena de estrenos y de éxitos que nos permiten traer a colación las palabras que Stein y Leza le dedicaron: «Rosa Rodríguez, whose wildly successful career as a comic actress included roles in both operas and zarzuelas in Madrid and elsewhere from the 1720s until her death in 1749»¹⁰⁷⁷.

En cambio, no solo la década de 1730 fue exitosa para nuestra actriz-cantante, sino que estos éxitos continuaron –e incluso podríamos decir que se intensificaron– en la de 1740. En esta década interpretará a personajes como Martesia en la ópera *No todo indicio es verdad. Alejandro en Asia* (1744), a la graciosa Chuleta en la zarzuela *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes* (1745), o a Madamusela en la ópera *Antes que celos y amor la piedad llama al valor* (1747). Además, también daría vida a las graciosas de las zarzuelas de José de Nebra *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744), *Vendado es amor, no es ciego* (1744) y *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747). Por otra parte, cabe destacar que es bastante probable que interpretase también a la villana Delfa en *Viento es la dicha de amor* (1743), ya que el gracioso Marsias hace alusión a su baja estatura cuando le dice: «¿tanto rigor, señora perinola?»¹⁰⁷⁸. Una referencia que tiende a repertirse en muchas de las obras que analizamos a lo largo de las siguientes páginas.

¹⁰⁷⁷ STEIN, Louise Kathrin y LEZA, José Máximo. «Opera, genre and context in Spain and its American colonies», *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Opera*, A. R. Deldonna y P. Polzonetti (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 258.

¹⁰⁷⁸ FADEL RODRÍGUEZ, I. L. *Música e poética...*, p. 172.

Los dos últimos títulos en los que hemos podido constatar su participación son del año 1747, cuando interpretó a la criada Salserilla en la zarzuela *No hay perjuro sin castigo* (8 de mayo) y al personaje de La Vista en el auto sacramental *La nave del mercader* (29 de mayo). Probablemente en torno a estas fechas su salud comenzaría a deteriorarse. Así, el 19 de enero de 1749, en una carta escrita por Farinelli, relativa a las representaciones que se estaban celebrando en el Coliseo del Buen Retiro, se hace referencia al delicado estado en el que se encontraba Rosa Rodríguez, a la cual le detectaron un aneurisma en la garganta que le impedía representar:

Mañana daré cuenta a V. M. de cómo ha estado todo aquello, que no dudo nos estaremos ahogando, por lo menos bien encajonados. La pobre gallega no puede representar, porque han visto que tiene un aneurisma en la garganta: creo que hará mucha falta¹⁰⁷⁹.

Efectivamente, pocos meses después de la redacción de esta carta, Rosa Rodríguez fallece el 28 de mayo de 1749 en Madrid. Probablemente, pudo ser espectadora de la reposición de la zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa*, representada el 3 de mayo por la compañía de San Miguel, pero el personaje de Laureta, creado expresamente para ella, tuvo que ser en esta ocasión interpretado por alguna de sus compañeras. Por otra parte, cabe destacar cómo en su certificado de defunción nombra único heredero a Justiniano Álvarez de Faria, no dejando una descendencia reconocida que nos ayude a averiguar si su estela fue continuada o no:

Recibió los santos sacramentos. Murió en 28 de mayo de 1749. Testó ante Juan Antonio Rodado escribano Real en 20 de enero del mismo año. Dejó 300 misas de limosnas de tres reales y por sus testamentarios al dicho su marido, a don Gabriel de Yturria que vive cerca de San Jerónimo [...]. Nombró por su heredero a su marido, y se enterró en público en esta Iglesia de San Sebastián en la capilla de Nuestra Señora de la Novena por ser de su cofradía: dieron de fábrica ocho reales¹⁰⁸⁰.

6.2.2. Graciosas, confidentes y criadas: la consolidación de una especialización

Cotarelo y Mori definía en su obra *Actrices españolas en el siglo XVIII* a la actriz-cantante protagonista de estas páginas como una de las intérpretes «más brillantes de la primera mitad de siglo»¹⁰⁸¹. Las destrezas vocales y dramáticas que debía mostrar encima del escenario, así como su gracia, serán algunos de los motivos que nos llevarán a encontrar a Rosa Rodríguez

¹⁰⁷⁹ AHNE, Estado, legajo 2577. Citado en COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 135.

¹⁰⁸⁰ APSS. Libro de difuntos n.º 36, ff. 403v.-404r.

¹⁰⁸¹ COTARELO Y MORI, E. *Actrices españolas en el siglo XVIII...*, p. 53.

actuando en gran parte de los momentos más relevantes del teatro madrileño de la primera parte de la centuria, como lo fueron el ciclo dramático de 1720-1724 o la creación de la «compañía de músicas».

A lo largo de estas páginas estudiaremos algunos de los papeles de graciosa que desarrolló a lo largo de su carrera, siendo esta sin duda la tipología de personaje en la que se especializó, representando un 75% de los personajes que sabemos que interpretó. Obviamente, no queremos pasar por alto su ejecución de personajes tan importantes como el de Horacio, protagonista serio masculino de la ópera *Amor aumenta el valor* (1728), por lo que hemos dedicado un subapartado específicamente centrado en el análisis de este papel, con la intención de profundizar en las características vocales de esta actriz-cantante un poco más allá de los roles graciosos que interpretó.

En primer lugar, debemos clarificar qué es lo que entendemos en estos momentos por una especialización. Salvo, en su estudio sobre las primeras damas en la práctica escénica del Siglo de Oro, afirmaba que, si una cómica llevaba varios años interpretando una misma tipología de personaje, era un indicativo de que dicha profesional «poseía determinadas habilidades teatrales que no se modificaban con el paso del tiempo y que convertían a cualquier dama, es decir, a cualquier actriz especializada en alguno de los papeles de dama en meritoria especialista de las tablas»¹⁰⁸².

Si tenemos en cuenta estos criterios, podemos afirmar con rotundidad que Rosa Rodríguez se especializó en los personajes de graciosa, pues desde 1720 hasta 1747, es decir, durante 27 años, estuvo dando vida de forma casi ininterrumpida a los principales papeles cómicos de óperas, zarzuelas y comedias de magia. Un claro ejemplo de ello, lo podemos apreciar en la ópera *El oráculo infalible* (1738), donde los autores crean específicamente para ella un aria en el que la Gallega da a una actriz novata consejos sobre cómo entendía el arte de cantar y actuar. Es decir, es una pieza en la que Rosa Rodríguez debía mostrar, siempre en clave cómica, su especialidad y su manera de hacer, tal y como se puede apreciar a continuación:

TALÓN

En esto:

en unir las acciones con el gesto;

¹⁰⁸² SALVO, Mimma de. «Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro», en *Midesa. Servizi editoriali e traduzioni in spagnolo e italiano*, 2008 https://www.midesa.it/cgi-bin/show?art=De%20Salvo%20Primeras%20damas.htm#_ftn2 [Consultado el 13/04/2023]

en cantar bien, y en el mezclar ufana,
a un tiempo la dulzura, y la moyana;
ahora en el dueto
que la estoy enseñando
se le irán estas reglas encajando¹⁰⁸³.

Así, los primeros pasos para la consolidación de esta especialización se producen en el ciclo dramático de 1720-1724. Como es sabido, en este intervalo de tiempo se representan cinco óperas para la corte, una cada año, en la que actuarán una relación intérprete-personaje muy similar. En la primera de ellas, *Las Amazonas de España* (1720), la pareja de graciosos fue interpretada por Paula de Olmedo (Brinco) y Antonia Mejía (Laureta), las cuales ya contaban con una amplia trayectoria artística a sus espaldas. En cambio, en 1722, para la representación de *Angélica y Medoro*, las actrices escogidas para interpretar a la pareja de personajes cómicos fueron Paula de Olmedo (Malandrín) y Rosa Rodríguez (Bruneta), sustituyendo así en esta tarea a Antonia Mejía, la cual interpretará en esta obra a Elisa, un personaje con un mayor número de intervenciones cantadas.

Esta combinación debió agradar al público, pues en el año siguiente, cuando se representa *La hazaña mayor de Alcides* (1723), vuelve a interpretar a la graciosa de género femenino de la ópera, a Pizpireta. Por lo tanto, es muy posible que el comienzo de esta especialización se produjese precisamente aquí, en el ámbito cortesano. En cambio, con la finalidad de profundizar en estos aspectos, nos gustaría recoger unas pinceladas acerca de los factores que pudieron producir este éxito y esta continuidad en que fuese ella la encargada de dar vida a los personajes cómicos.

Cuando el 7 de abril de 1722 se estrena en el Coliseo del Buen Retiro la ópera *Angélica y Medoro*, con motivo de las nupcias entre Luisa Isabel de Orleans y el Infante Luis I, Rosa Rodríguez da vida a tres personajes a lo largo de toda la fiesta palaciega: a Diana en la loa, a Bruneta en la obra principal, y muy probablemente a Un gallego en el entremés, aunque esta última atribución es solo una conjetura, ya que en el libreto no se dispone la relación de intérpretes de esta pieza breve. Es decir, en un corto espacio de tiempo pasa a ejecutar un personaje serio, el de la diosa Diana, y a dos cómicos, uno de ellos cargados de autorreferencias debido a que personaje y actriz compartían el mismo lugar de nacimiento.

¹⁰⁸³ Recogido en LEZA, J. M. «‘Al dulce estilo de la culta Italia’: ópera italiana y zarzuela...», p. 331.

De hecho, cabe destacar cómo en el entremés que separa los dos actos de la ópera, el personaje protagonista de *El montañés* se presenta ante el público como «Don Gil de Jibaja»¹⁰⁸⁴, un apellido que sin duda podría hacer alusión a la actriz Petronila Jibaja, Angélica en la obra principal, hecho que nos puede llevar a suponer que fue ella quien representó este papel, haciendo referencia a su propio apellido. Por otra parte, esta relación entre lo que podríamos denominar «ilusión escénica» y «realidad», se continúa con la entrada del personaje de *Un gallego*. Un rol con continuos versos y palabras específicas en el idioma homónimo:

EL MONTAÑÉS	¿Fue a la plaza?
UN GALLEGO	Foi, pintada la vi pardiez parécese a la capilla que allá en Santiago dejé ¹⁰⁸⁵ .

Si retomamos la habilidad de Rosa Rodríguez señalada por el poeta Pinto Brandão acerca de que sabía recitar en gallego podemos suponer que este personaje fue interpretado por ella. Además, el apodo con el que era conocida es ya en sí un indicio de que dotaría a muchos de sus personajes de una procedencia o identidad gallega¹⁰⁸⁶. Por ello, de ser cierto que estos dos personajes fueron interpretados por estas actrices, el autor del entremés –en este caso, Cañizares– estaría empleando el recurso metateatral de la autorreferencia. Sin duda, un recurso que servía, en palabras de Irizarry, para «romper con la ilusión teatral con mayor o menor fuerza para hacer un comentario sobre la obra misma»¹⁰⁸⁷; pero también, desde nuestro punto de vista, para difuminar las distancias entre el personaje y la intérprete, acercando así mucho más a esta última al público.

En cambio, centrándonos ya en la obra principal, el personaje de Bruneta, que forma pareja cómica con Malandrín, interpretará un total de dos arias –una en cada acto– de las 26 que presenta la ópera. A pesar de que este número pueda parecer pequeño, debemos recordar que en este título actúan un total de 9 personajes, de los cuales todos tenían al menos una intervención cantada. Asimismo, estos dos graciosos tenían la función de servir como contrapunto cómico respecto a la seriedad en la intriga generada en el trío de Angélica, Medoro y Orlando. Frente a la complejidad en las relaciones entre los personajes serios, Malandrín y

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, f. 22v.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, f. 24r.

¹⁰⁸⁶ Véase por ejemplo el caso de Cofieta, quien afirma ser gallega en la zarzuela *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia*.

¹⁰⁸⁷ IRIZARRY, Guillermo B. «Metadrama y subjetividad en tres obras de José Luis Ramos Escobar», *Latin American Theatre Review*, 34 (2001), p. 108.

Bruneta se profesan un amor mucho más sencillo y natural, tal y como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

BRUNETA	Ay, dioses míos, que me cupe el coco.
MALANDRÍN	¿Hola a quién digo?
BRUNETA	Pero si el vestido... con licencia del sastre no ha mentido Malandrinillo es, y de esa suerte lo he de saber. (<i>Quítale la mascarilla</i>)
MALANDRÍN	Por vida de la muerte, pícara, qué.
BRUNETA	¿Tú eras?
MALANDRÍN	¿No te lo han dicho ya las vísperas?
BRUNETA	Pues, por ese otro lado, caballero
MALANDRÍN	Ay, que te quiero y te tataraquiero ¹⁰⁸⁸ .

Por otra parte, las intervenciones en solitario de nuestra actriz están caracterizadas por el empleo de onomatopeyas, por referencias a los vicios de su amado y, dentro de lo posible respecto al ámbito en el que se estrenó esta obra, por el uso de un vocabulario no tan elevado como el del resto de personajes de clase alta. A continuación, recogemos como ejemplo la primera de las dos arias que interpreta en la ópera, donde se pueden apreciar todas estas características comentadas anteriormente:

BRUNETA	Anda acá zorrillo mío, que, si muere, no es de frío es de arobo, con el lobo que aúlla, así como tú ahú, ahú, ahú, que el vinoso no es soldado: pues lo honrado, lo animoso, se lo lleva belcebú, ahú, ahú, ahú ¹⁰⁸⁹ .
---------	---

Dos años más tarde, en 1724, se representa con motivo del ascenso al trono de Luis I la comedia *Fieras afemina amor* de Calderón de la Barca. Para esta ocasión, el escritor Alejandro Rodríguez adapta el texto original, modernizándolo, creando también la loa y los sainetes; y Giacomo Facco se encarga de la composición de la música de la obra, entre la que se encontraban números al estilo italiano como recitativos, arias y dúos. En este título, Rosa

¹⁰⁸⁸ ZAMORA, A. *Angélica y Medoro...*, f. 31v.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, f. 26r.

Rodríguez interpretará por una cuestión completamente azarosa a los papeles serios de la diosa Cibele y de Cupido en diferentes representaciones, con todos sus respectivos recitativos y arias, pues debió sustituir a dos de sus compañeras:

A Rosa Rodríguez, que, además de su papel, aprendió y suplió por Águeda de Ondarro el que ésta hacía, y después el de María de San Miguel, desempeñando con acierto uno y otro, se acordó se la dé por vía de ayuda de costa, y en atención al trabajo que, de lo referido tubo, 1.000 reales, los 750 en público y los restantes en secreto¹⁰⁹⁰.

Uno de los aspectos más interesantes a destacar en cuanto al desarrollo de la especialización que venimos tratando, es que en el baile cómico que separa el segundo del tercer acto de la ópera, nuestra actriz, según el aparte, «sale a escena corriendo con un puñal en la mano con la intención de matar al poeta»¹⁰⁹¹, pues este no había creado para ella *a priori* ningún aria en la obra principal¹⁰⁹². Finalmente, debido a esta citada sustitución sí que cantó mucho más de lo que inicialmente estaba previsto. En cambio, la idea original era solo destinar para ella el aria da capo que se recoge a continuación. En esta pieza, haciendo de ella misma, Rosa Rodríguez se declara como «la sal de los juguetes», afirmando que sus arias son fuente de «risa, placer y castañeta» para el público:

ROSA RODRÍGUEZ ¡Pues cómo en una fiesta del Retiro
sin un área me miro
de risa, de placer, de castañeta!
Maldito sea el poeta,
que tiene tan mal gusto en los sainetes,
sabiendo soy la sal de los juguetes¹⁰⁹³.

Este acontecimiento, aunque pueda parecer anecdótico, revela la importancia que para los cómicos tendría el hecho de tener un espacio en el que exhibir sus destrezas artísticas. En la década de 1720, debido entre otros aspectos a los gustos de los monarcas, el talento musical y el «saber cantar» dejaron de ser un adorno en el currículum de los actores para convertirse en «una cualidad fundamental si de verdad se quería triunfar en el teatro del Real Coliseo»¹⁰⁹⁴ y, por extensión, si se quería tener éxito también en los demás escenarios públicos madrileños.

De hecho, tal y como hemos apuntado en anteriores capítulos, la llegada en la década de 1730 de compositores italianos como Corradini, Mele o Corselli, supuso la creación, por

¹⁰⁹⁰ LÓPEZ ALEMANY, I. y VAREY, J. E. *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724...*, p. 238.

¹⁰⁹¹ RODRÍGUEZ, A. *Fieras afemina amor...*, f. 44r.

¹⁰⁹² Probablemente estaba destinado para ella el papel del criado de Hércules, Licas.

¹⁰⁹³ Recogido en LEZA, J. M. «El encuentro de dos tradiciones...», p. 209.

¹⁰⁹⁴ LÓPEZ ALEMANY, I. «La representación de *Fieras afemina amor...*», p. 12.

iniciativa del Gobernador del Consejo de Castilla, de la «compañía de representantes españoles de esta corte». Esta agrupación, llevaría al escenario de los Caños del Peral óperas como *Trajano en Dacia y cumplir con amor y honor* (1735) de Cañizares y Corradini. Una obra en la que Rosa Rodríguez, formando pareja cómica con Bernarda de Villaflor (Lela) interpreta a Pilas, soldado gracioso. Un personaje que canta a lo largo de toda la obra dos parejas de recitativo-aria y un dúo de amor con la graciosa. Un total de piezas a interpretar que solo es superado por los protagonistas de la ópera y que pone en evidencia la importancia de esta tipología de personaje. A continuación, recogemos una de estas arias interpretadas por Pilas:

PILAS	Vivo frenético, de pulsos ético, rumiando nísperos mascando rábanos me pican tábanos el corazón. Por ti, bellísima Papillotísima, me siento asmático peripatético, Ay rostro estático si tú el emético contra lo asnático de esta pasión ¹⁰⁹⁵ .
-------	---

Como es evidente, para el desarrollo de este personaje Rosa Rodríguez tuvo que hacer uso del disfraz varonil, del mismo modo que en la segunda de las óperas interpretadas por esta compañía en 1735, cuando da vida al gracioso romano Pastelón en *La cautela en la amistad y robo de las sabinas*, con texto de Agramont y Toledo y música de Corselli. Este personaje, además de por su sabiduría y su gracia, es caracterizado como un especialista en música, tal y como se puede apreciar a continuación, cuando dice que la sonoridad de Roma es fría pues falta en ella «los gorgoritos de las mujeres»:

CAMILO	Qué dices, Pastelón, ¿de esta armonía?
PASTELÓN	Digo, que está muy fría, y son malos placeres.
CAMILO	Di, ¿qué?
PASTELÓN	Los gorgoritos sin mujeres
CAMILO	¿La música no alivia tus trabajos?

¹⁰⁹⁵ CAÑIZARES, José de. *Trajano en Dacia, y cumplir con amor y honor. Drama de un ingenio matritense*. Madrid, BNE, T/9043(1), 1735, ff. 13-14.

Asimismo, cabe destacar aquí la posibilidad de que en este mismo año se representara, también por la «compañía de representantes españoles de esta corte», la ópera *Triunfos de amor y desdén*. *Daphne* y *Apolo*, de la cual desconocemos tanto el autor del libreto como de la música. En cambio, sí que tenemos noticia –gracias a que se dispone el reparto en el MSS/15927– de que Rosa Rodríguez interpretó también al personaje masculino gracioso de Urón, con intervenciones cantadas como el fragmento de su aria que disponemos a continuación:

URÓN	Qué pulido, qué donoso, qué risueño, qué gracioso, ay que ríe, ay que llora tayta, mama, lea [tachado] ahora un puchero quiere hacer Doyle pues la sonajilla cascabeles, campanilla [...] ¹⁰⁹⁷ .
------	---

Esta estela de personajes graciosos continuará tanto en los años 1737-1738, representando junto a la «compañía de músicas» óperas como *El oráculo infalible*, donde dará vida al gracioso Talón; como en toda la década de 1740, donde combina la interpretación de esta tipología de personaje en zarzuelas, óperas y comedias de magia. Por otra parte, y, llegados a este punto, cabe preguntarnos si hay una tendencia a la interpretación de papeles graciosos de género masculino o femenino a lo largo de la trayectoria de nuestra actriz-cantante. De los 20 personajes cómicos interpretados por la Gallega, 12 son de género femenino y 8 de género masculino, por lo que no podemos hablar exactamente de una especialización. Además, si analizamos la tabla recogida a continuación, podemos comprobar que la elección de uno u otro dependía más bien de ciclos y de temporadas teatrales en concreto. Por ejemplo, en el ciclo de 1720-1724 se da una tendencia a la interpretación de personajes graciosos de género femenino; en las óperas de la década de 1730, a los de género masculino; y en el decenio de 1740, de nuevo a los de género femenino.

¹⁰⁹⁶ AGRAMONT Y TOLEDO, Juan. *La cautela en la amistad y robo de las sabinas*. Madrid, BNE, T/12419, 1735, f. 4.

¹⁰⁹⁷ A partir de este verso el texto se encuentra tachado. En [ANÓNIMO] *Triunfos de amor y desdén*. *Apolo y Dafne*. Madrid, BNE, MSS/15927 [sin fecha], f. 12r.

Tabla 57: Relación de personajes graciosos, por obra y por género, interpretados por Rosa Rodríguez desde 1722 hasta 1747.

Año	Título	Género obra	Personaje	Género	N.º total de graciosos
1722	<i>Angélica y Medoro</i>	Ópera	Bruneta	Femenino	2
1723	<i>La hazaña mayor de Alcides</i>	Ópera	Pizpireta	Femenino	2
1723	<i>La hazaña mayor de Alcides</i>	Ópera	Pizpireta	Femenino	2
1735	<i>Trajano en Dacia [...]</i>	Ópera	Pilas	Masculino	2
1735	<i>La cautela en la amistad [...]</i>	Ópera	Pastelón	Masculino	2
Ca. 1735	<i>Triunfos de amor y desdén [...]</i>	Ópera	Urón	Masculino	2
1736	<i>Dar el ser el hijo al padre</i>	Ópera	Tambor	Masculino	1
1736	<i>El ser noble es obrar bien</i>	Ópera	Pepita	Femenino	2
1737	<i>[...] Adriano en Siria</i>	Ópera	Silvio	Masculino	1
1738	<i>El oráculo infalible</i>	Ópera	Talón	Masculino	2
1740	<i>El anillo de Giges [...]</i>	C. Magia	Tambor	Masculino	2
1742	<i>El anillo de Giges [...]</i>	C. Magia	Paletilla	Femenino	2
1744	<i>Donde hay violencia, no hay culpa</i>	Zarzuela	Laureta	Femenino	2
1744	<i>Vendado es amor, no es ciego</i>	Zarzuela	Brújula	Femenino	2
1745	<i>[...] Alejandro en Asia</i>	Ópera	Martesía	Femenino	2
1745	<i>Cautelas contra cautelas [...]</i>	Zarzuela	Chuleta	Femenino	2
1745	<i>La Colonia de Diana</i>	Zarzuela	Estufilla	Femenino	2
1747	<i>Antes que celos y amor [...]</i>	Ópera	Madamusela	Femenino	2
1747	<i>El anillo de Giges [...]</i>	C. Magia	Tambor	Masculino	2
1747	<i>[...] Ifigenia en Tracia</i>	Zarzuela	Cofieta	Femenino	2
1747	<i>No hay perjurio sin castigo</i>	Zarzuela	Salserilla	Femenino	2

Como se puede comprobar en esta tabla, Rosa Rodríguez interpretaba habitualmente a uno de los dos graciosos de la obra. En cambio, en los títulos que solo había un personaje de este tipo –como *Dar el ser el hijo al padre* o *Adriano en Siria*– era ella la elegida para interpretar esta tipología. Por último, queremos señalar también que, en algunos casos, el gracioso de género masculino era ejecutado por actores de la compañía cuando este no debía cantar o debía solo ejecutar partes cantadas muy sencillas, tal y como fue el caso de Francisco Rubert, que dio vida a Corbín en *Donde hay violencia, no hay culpa*; o de Juan Plasencia, que ejecutó al criado Rústico en la zarzuela *No hay perjurio sin castigo*.

Para finalizar estas páginas, nos gustaría recoger otra autorreferencia dispuesta en la zarzuela *La Colonia de Diana* (1745), con libreto de González Martínez y música de Nebra. En ella, a través de la graciosa Estufilla a la que da vida, vemos cómo Rosa Rodríguez habla

de forma genérica acerca de los portugueses, quizás como guiño a su vida privada y a las largas estancias que pasó en Lisboa:

CHICHARRÓN	Los más aman platónicamente y van como mozaganes.
ESTUFILLA	Parecen portugueses.
ZALPACHE	¿Son los portugueses tiernos?
ESTUFILLA	Hay de todo: algunos quieren con tal dulzura, que asoman el corazón por los dientes, y al pronunciar: a meus ollos es necesario absolverles porque si van al infierno, no está seguro Olofermes ¹⁰⁹⁸ .

6.2.3. Estudio musical de cuatro papeles interpretados por Rosa Rodríguez

A lo largo de las páginas precedentes nos hemos acercado a los datos biográficos y a la especialización de graciosa de Rosa Rodríguez. En cambio, para completar el estudio de esta actriz-cantante, debemos aproximarnos a su perfil como música a través de los personajes que sabemos que interpretó. Desgraciadamente, la difícil conservación de las fuentes no hace de esta tarea un trabajo sencillo. Por ello, hemos seleccionado solo aquellos personajes de cuyos títulos se conservan tanto el libreto como la partitura, con la finalidad de realizar así un estudio más completo. Así, las cuatro obras seleccionadas son la ópera *Amor aumenta el valor* (1728), donde interpreta al personaje serio masculino de Horacio, y las tres zarzuelas de Nebra *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744); *Vendado es amor, no es ciego* (1744); y *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747), donde interpreta, respectivamente, a los tres personajes graciosos femeninos de Laureta, Brújula y Cofieta.

A lo largo de estos análisis vamos a poder comprobar la versatilidad que caracterizaba a Rosa Rodríguez como intérprete. Mientras que el personaje de Horacio presenta un amplio rango vocal de Do₃-Lab₄, así como destacadas agilidades vocales y fragmentos virtuosísticos; las tres graciosas presentan extensiones más reducidas y un estilo más silábico, pues uno de los objetivos de estos papeles era el de provocar la risa en el público gracias al buen entendimiento del texto. Además de pertenecer a dos géneros muy distintos (ópera y zarzuela) debemos pensar

¹⁰⁹⁸ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *La Colonia de Diana...*

en qué momento específico de su carrera fueron interpretadas estas obras. Mientras que *Amor aumenta el valor* pertenece a lo que podríamos denominar su etapa de juventud, es decir, finales de la década de 1720, las tres zarzuelas de Nebra ya son de un momento de madurez y del último decenio de su trayectoria artística.

Por último, queremos recordar que las características de todas estas obras, es decir, cómo fueron sus estrenos, tramas, tipos de personajes, números musicales y repartos, son tratados con mayor detenimiento en el Capítulo 4 de este trabajo. A continuación, solo nos detenemos específicamente en aquellos papeles que Rosa Rodríguez desarrolló dentro de estas obras, es decir, en Horacio, en Laureta, en Brújula y en Cofieta.

6.2.3.1. Horacio en *Amor aumenta el valor* (1728)

Rosa Rodríguez da vida en esta fiesta teatral estrenada en 1728, a Horacio Cocles, un heroico y joven valiente romano, enamorado de Clelia (Águeda de Ondarro), conocido históricamente por defender en solitario el puente que daba acceso a Roma contra el ejército etrusco liderado por Porsena (Jerónima de León). A lo largo de este apartado, solo podemos ofrecer un análisis de las piezas dispuestas en el primer acto de este título, las cuales están recogidas en la edición de González Marín publicada por el ICCMU en el año 2011, pues el manuscrito conservado en la Real Biblioteca de Madrid solo contiene la música de la loa y de esta primera parte¹⁰⁹⁹. Es decir, trataremos aquí siete números musicales de distinta naturaleza para intentar aproximarnos lo máximo posible a conocer cómo cantó nuestra graciosa este personaje serio masculino en los todavía primeros años de su carrera.

El primer acto de esta obra comienza directamente con el encarcelamiento de nuestro protagonista. El Senado de Roma, representado por Livio (Paula de Araujo), detiene a Horacio –en presencia de su amada Clelia y de su criado Mimo (Teresa de Chirinos)– por no aceptar las órdenes de Porsena. Por otra parte, Clelia también debe ser entregada en calidad de doncella al villano de esta ópera. Esta caótica situación se retrata musicalmente a través del recitativo seco «¡Date a prisión!», protagonizado por Horacio, Clelia, Livio, Mimo, Calfurnia y los soldados. En los últimos versos de este recitativo, el joven héroe solicita despedirse de su amada, y la manera perfecta para hacerlo es a través de la música, en concreto, a través del aria da capo «Adiós, prenda de mi amor».

¹⁰⁹⁹ FACCO, G.; NEBRA, J.; y CAÑIZARES, J. *Amor aumenta el valor [edición crítica]*...

Un aria grave, con una melodía donde la voz aborda un amplio rango de Do₃-La₄, con interesantes despliegues vocales en palabras como «valor» (C32-36 o C60-64), tal y como se dispone en la imagen recogida a continuación, que nos anticipan la complejidad musical que presentará este personaje a lo largo de toda la obra. Es el momento de la despedida, Horacio no sabe si podrá volver a ver de nuevo a Clelia. Por lo tanto, Nebra retrata la tristeza de este adiós con tonos menores, entre los que se intercalan pequeños rayos de esperanza en frases como «pues mi alma has de tener / y ella te dará valor» en La bemol Mayor. Por otra parte, los violines primeros doblan en todo momento la melodía de la voz, ayudando a describir a la actriz-cantante las emociones por las que está pasando este joven guerrero.

Ejemplo musical 15: Fragmento (C32-36) de la línea vocal del aria da capo «Adiós, prenda de mi amor» de Horacio en *Amor aumenta el valor* (1728)¹¹⁰⁰.

Horacio

te da - rá va - lor, y e-lla

A pesar de que la armadura nos indica que la tonalidad de esta pieza es Do menor, modula desde los primeros compases a Fa menor, manteniéndose en esta durante buena parte del aria. A continuación, ofrecemos la estructura de esta obra, con sus principales características y modulaciones:

Tabla 58: Estructura del aria da capo «Adiós, prenda de mi amor» de Horacio en *Amor aumenta el valor* (1728)¹¹⁰¹.

Indicación	Compases	Tonalidad	Sección	Texto
Aria grave	C1-19	Fa menor		<i>Ritornello</i> inicial
	C19-40	Fa menor (C19-24) y La b Mayor (C25-40)	A	Adiós, prenda de mi amor, que tú lograrás vencer, pues mi alma has de tener, y ella te dará valor.
	C40-44	Fa menor		<i>Ritornello</i>
	C44-70	Fa menor (C44-49), La b Mayor (C50-54) y Fa menor (C54-70)	A'	Adiós, prenda de mi amor, que tú lograrás vencer, pues mi alma has de tener y ella te dará valor.
	C70-80	Fa menor		<i>Ritornello</i>
	C80-104	Fa menor (C80-81), La b Mayor (C81-89), Do menor (C89-93), Mi b Mayor (C93-95) y Do menor (C95-104)		B

¹¹⁰⁰ Extraído de *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁰¹ Extraído de *Ibid.*, pp. 41-47.

Horacio, ya solo en la cárcel, con una cadena al pie, se lamenta por el estado en el que se encuentra a través del recitativo acompañado «Triste cárcel oscura». Sin embargo, Nebra describe este momento a través de la tonalidad de Mi b Mayor, como si este personaje estuviese –a pesar de todos los momentos por los que está pasando– lleno de esperanza. Una esperanza que se tiñe de miedo, miedo por no volver a ver a su amada, en la segunda parte del recitativo, en Sol menor. Es precisamente este último estado emocional el que también se retrata en el aria con flautas dulces que le sigue, «¡Ay, Amor! ¡Ay, Clelia mía!».

Un aria acompañada por las flautas y el conjunto de cuerda, donde Horacio, apenado por no poder ver a su amada pide que le lleguen los suspiros que le envía su corazón («recibe estos que te envía / suspiros mi corazón»). De hecho, los violines primeros y segundos del conjunto de cuerda parecen ayudar al joven guerrero en esta ardua tarea desde los primeros compases de la pieza, pues presentan constantemente notas a contratiempo que serán exactamente el mismo motivo rítmico que emplee este joven guerrero cuando pronuncie estos «suspiros» (C20-21):

Ejemplo musical 16: Fragmento (C18-21) del aria da capo «¡Ay, Amor! ¡Ay, Clelia mía!» de Horacio en *Amor aumenta el valor* (1728)¹¹⁰².

The musical score is for a da capo aria in 3/4 time, key of E-flat major (three flats). It features six staves: Flauta I, Flauta II, Violín I, Violín II, Viola, and Horacio (soprano). The flute parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The string parts (Violín I, Violín II, Viola, and Bajo) play a rhythmic accompaniment of quarter notes, with the Violín I and II parts often playing notes on the off-beat. The vocal line (Horacio) begins with the lyrics: "Re - ci - be es - tos que te en - ví - a sus - pi - ros mi".

¹¹⁰² Extraído de *Ibid.*, pp. 107-108.

Además de un amplio rango de Mi₃-Lab₄, Horacio ejecuta en esta pieza una melodía llena de adornos en palabras como «ay» (C14 y C38), «amor» (C14-15 y C38-39), «Clelia» (C16 y C40), «corazón» (C22-23, C27-29, C47-48, C, C49-54 y C55-58) y «cabe» (C72-75), entre otras, de cierta complejidad, tal y como se puede apreciar en el ejemplo musical recogido a continuación. Es decir, estamos ante una pieza de cierta dificultad no solo en cuanto al dramatismo requerido en el momento de la ópera en el que se inserta, sino también vocalmente, en un estilo muy alejado de las graciosas que Rosa Rodríguez interpretará en las zarzuelas de Nebra que analizamos en este mismo apartado.

Ejemplo musical 17: Fragmento de la línea vocal (C27-31) del aria da capo «¡Ay, Amor!

¡Ay, Clelia mía!» de Horacio en Amor aumenta el valor (1728)¹¹⁰³.

Horacio Musical notation for the vocal line of Horacio, showing a melodic fragment with lyrics 'co - ra - zón, mi co - ra - zón.' The notation is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody consists of several phrases with slurs and ornaments, ending with a double bar line.

Después de esta triste aria, Clelia entra en escena, pues ha conseguido las llaves de la celda de Horacio sobornando a los guardias. A través de este recitativo seco entre ambos protagonistas (Clelia, con un rango vocal de Fa₃-Fa₄ y, Horacio, de Mi₃-Fa₄) comprobamos que, a pesar de que el joven guerrero consiga huir de prisión, ella nunca podrá escapar de Porsena, quien la pretende incesantemente. Un recitativo que precede a la virtuosística aria de Clelia «Sopla el bóreas irritado», donde la doncella anima a Horacio a escapar («abre y huye, que te alienta / en mi amor aura suave / que te impela a navegar»).

Tras esta pieza en solitario, se produce otro recitativo seco entre sendos personajes, «En mármoles se escriba», donde ambos roles se prometen fidelidad a pesar de que Porsena y Porcia (Juana de Inestrosa) intenten conquistarlos respectivamente. Después de este recitativo, y, para cerrar este primer acto, Clelia y Horacio interpretan el aria a dúo «Prestad aliento», una explosión de amor entre los protagonistas que se traduce en constantes agilidades en ambas voces, en solitario, en palabras como «aliento» (C46-54 y C127-132), «confianza» (C58-66 y C133-140); y a dúo, en «amor» (C94-100 y C162-175). Cabe destacar que el rango vocal de Horacio (Re₃-Fa₄) es ligeramente más grave que el de Clelia (Re₃-Sol₄) y que cuando ejecutan la misma melodía es la doncella quien interpreta la voz más aguda del dúo (véase como ejemplo el C176-185), una elección debida quizás no tanto al género del personaje, sino más bien a las

¹¹⁰³ Extraído de *Ibid.*, p. 109.

actrices-cantantes que lo ejecutaron. A continuación, recogemos tanto la estructura de esta pieza, como las principales modulaciones por las que pasa:

Tabla 59: Estructura del aria da capo a dúo «Prestad aliento» de Horacio y Clelia en *Amor aumenta el valor* (1728)¹¹⁰⁴.

<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Personaje</i>	<i>Texto</i>
C1-45	Sol Mayor	<i>Ritornello</i> inicial		
C46-108	Sol Mayor (C46-69), Re Mayor (C70-72), Sol Mayor (C73-83) y Re Mayor (C84-108)	A	Horacio	Prestad aliento
			Clelia	Dad confianza
			Horacio	A una esperanza
			Clelia	A un fino intento
			Los dos	Que, de los hados, contra el rigor será el más alto triunfo de Amor.
C108-126	Re Mayor	<i>Ritornello</i>		
C127-201	Re Mayor (C127-141), Sol Mayor (C141-142), Do Mayor (C143-145) y Sol Mayor (C146-201)	A'	Horacio	Prestad aliento
			Clelia	Dad confianza
			Horacio	A una esperanza
			Clelia	A un fino intento
			Los dos	Que, de los hados, contra el rigor será el más alto triunfo de Amor.
C201-235	Sol Mayor	<i>Ritornello</i>		
C236-278	Mi menor	B	Horacio	Y adiós mi dueño
			Clelia	Y adiós bien mío
			Horacio	Pues yo me empeño
			Clelia	Pues yo te fío
			Los dos	Que en tu favor verá el alado niño vendado lo que un cariño crece el valor.

Tabla 60: Intervenciones cantadas de Horacio en el primer acto de *Amor aumenta el valor* (1728).

<i>Título</i>	<i>Tipología musical</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Rango vocal</i>
«¡Date a prisión!»	Recitativo seco con soldados, Livio, Clelia, Porcia y Mimo	Sol menor	Fa ₃ -Sol ₄
«Adiós, prenda de mi amor»	Aria grave	Do menor	Re ₃ -Lab ₄
«Triste cárcel oscura»	Recitativo acompañado	Sol menor	Do ₃ -Mib ₄
«¡Ay, Amor! ¡Ay, Clelia mía!»	Aria con flautas dulces	Sol menor	Mi ₃ -Lab ₄
«¿Horacio?»	Recitativo seco con Clelia	La Mayor	Mib ₃ -Fa# ₄

¹¹⁰⁴ Extraído de *Ibid.*, pp. 137-153.

«En mármoles se escriba»	Recitativo seco con Clelia	Re Mayor	Re ₃ -Fa# ₄
«Prestad aliento»	Aria a dúo con Clelia	Sol Mayor	Re ₃ -Fa# ₄

6.2.3.2. Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)

Rosa María Rodríguez interpreta en esta zarzuela a la graciosa Brújula, que forma pareja cómica con el también gracioso Títiro¹¹⁰⁵, que acompaña habitualmente al pastor Anquises. A pesar de que Cañizares no nos dé demasiados datos de estos dos personajes –más allá de que son de clase humilde y, por supuesto, mortales– es muy probable que este Títiro esté inspirado tanto en el personaje homónimo que aparece en el *Idilio III* de Teócrito, que era el pastor que cuidaba a «las cabras del cabrero enamorado de Amarilis»¹¹⁰⁶; como en el *Idilio VII* de este mismo autor, donde se presenta «como un pastor cantor y tañedor de la flauta»¹¹⁰⁷. Unas cualidades, en este último caso, que nos permiten relacionarlo con el Títiro de nuestra zarzuela, pues sin duda poseía también unas capacidades musicales que lo llevarían a interpretar la seguidilla-fandango «Tempestad grande, amigos» que trataremos aquí.

Brújula y Títiro encarnan el contrapunto cómico de esta obra. Mientras que los personajes serios de Venus, Diana, Eumene y Anquises son movidos por las pasiones amorosas que sienten, Brújula declara en dos momentos de la zarzuela que está con Títiro porque literalmente no ha encontrado una opción mejor. De hecho, Cañizares inserta las escenas protagonizadas por este dúo cómico justo después de los momentos cargados de mayor tensión dramática: la primera de ellas, tras el aria de Eumene «El bajel que no recela», que la ninfa interpreta cuando descubre que también Diana ama a Anquises; la segunda, tras la melancólica aria de Diana «Yo haré ese lamento»; y, la tercera, tras la pérdida de Eumene. Además, todos estos momentos en los que los graciosos toman protagonismo suelen tener como cierre el canto de Brújula, ya sea a través de la interpretación de una pareja de recitativo-aria, como sucede en los dos primeros casos, o de las seguidillas a dúo con Títiro, como ocurre en el tercero. Un aspecto que nos lleva a suponer que estas pequeñas escenas servían prácticamente como «intermedios» dentro de la propia obra.

En cambio, si bien es cierto que hay escenas únicamente protagonizadas y dedicadas a los graciosos, la aparición de Brújula es transversal a lo largo de toda la zarzuela, incluso en

¹¹⁰⁵ Cañizares no añade, en cambio, la etiqueta de «graciosos» a ninguno de estos dos personajes en el listado que se dispone al comienzo del libreto.

¹¹⁰⁶ MAGAÑA ORÚE, Emilio. *Las «églogas» de Nemesiano: comentario filológico*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 186.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

aquellos momentos donde su presencia no parece del todo justificada. Por ejemplo, en la escena de caza que da comienzo a la zarzuela, donde la diosa Diana corre seguida por su séquito de ninfas, la graciosa participa de este momento expresando las siguientes palabras: «más corre / que en la corte una mentira»¹¹⁰⁸. Esta incorporación de Brújula ya desde la primera escena debía suponer un atractivo para el público, pues era la manera de confirmarles que la graciosa de este título sería de nuevo ejecutada por la celebrada Rosa Rodríguez, un hecho que alentaba a seguir disfrutando de la representación, más allá de sus obvios atractivos.

La primera escena hablada de las protagonizadas por los graciosos se produce tras la virtuosística aria «El bajel que no recela» de Eumene. Brújula y Tí tiro se presentan encima del escenario, tal y como se indica en la acotación, para iniciar un debate y crítica acerca de los comportamientos y del origen de algunos matrimonios de la época, los originados por la figura del casamentero, ya abiertamente cuestionada en estos momentos¹¹⁰⁹. Brújula cuenta una historia a Tí tiro, completamente caricaturizada, en forma de recitativo y aria sobre la novia que uno de estos aficionados a arreglar bodas consiguió a un «majadero»¹¹¹⁰. A continuación, se dispone la letra de este recitativo en el que se plantea la introducción y el nudo de este cómico asunto:

BRÚJULA	No pensaba en casarse el majadero, pero encontró con un casamentero de los muchos demonios que andan embadurnando matrimonios, y al que soltero ven por un costado le encajan una novia de contado. Díjole: «amigo, ¿qué vivir es este, solo y sin quien lo cuide, si está malo, sin asistencia, modo, ni regalo? Quita allá, que tal vida es una peste. Yo tengo una muchacha peregrina, que es bella para todo, y es de estrado, de alcoba y de cocina». Creyóle el animal, y fue de modo que a vistas le llevó de una por cota, con más faltas que tiene una pelota. Ella estaba sentada y un poco hacia lo oscuro ladeada,
---------	---

¹¹⁰⁸ CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, f. 1v.

¹¹⁰⁹ Un artículo que se puede consultar relacionado con este tema es el siguiente: BALDELLOU, Daniel. «Transgresión y legalidad en el cortejo del siglo XVIII: el secuestro de mujeres en la diócesis de Zaragoza», *Studia Historica: Historia Moderna*, 38/1 (2016), pp. 155-192.

¹¹¹⁰ «Pues a esos sucederá / lo que le pasó a un sujeto / que yo conocí, y cantando / te he de contar el suceso». En CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, f. 12v.

no habló ni una palabra en la visita,
ni el día que casó la señorita,
hasta las bendiciones.
Abrieron de repente los balcones,
y quedándose el novio hecho un figura,
se encontró de repente esta hermosura...¹¹¹¹

Este recitativo seco, en Sol menor, nos conduce al aria cómica «De un ojo era falta», donde se desvela el desenlace de esta historia. Tal y como es característico en este tipo de recitativos, el único acompañamiento del bajo da pie a que la voz se mueva libremente, un recurso que probablemente sirvió a Rosa Rodríguez para enriquecer estos versos de un dramatismo cómico, introduciendo al público en la historia que está contando. Así, en el aria descubrimos que la «muchacha peregrina que es bella para todo», presentaba una amplia variedad de defectos físicos que la graciosa se dispone a enumerar al público. En cambio, esta historia solo se desarrolla en la parte A del aria, ya que, en la B, Brújula le cuenta a Tí tiro cuál es su moraleja personal de este asunto: si él está enamorado de ella, ella ya está completamente preparada para casarse. A continuación, ofrecemos la estructura de esta pieza, con sus principales características y modulaciones:

Tabla 61: Estructura del aria da capo «De un ojo era falta» de Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Tempo</i>	<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Texto</i>
<i>Allegro vivo</i>	C1-30	Sol menor	Preludio	
	C31-99	Sol menor (C31-41), Si b Mayor (C41-55), Fa Mayor (C55-61), Si b Mayor (C61-75), Fa Mayor (C75-93) y Si b Mayor (93-99)	A	De un ojo era falta, pelada de cejas, la boca muy alta y hasta las orejas, la espalda agobiada, y acastañetada. Y al ver que el marido le llama aturdido, responde cojeando y dice gangueando: «ya, esposo, ya voy».
	C99-109	Si b Mayor	Interludio	
	C109-183	Sol menor (C109-119), Do menor (119-129), Si b Mayor (C129-133), Re menor (C134-139), Sol menor (139-149),	A'	De un ojo era falta, pelada de cejas, la boca muy alta y hasta las orejas, la espalda agobiada, y acastañetada. Y al ver que el marido

¹¹¹¹ *Ibid.*, ff. 12v.-13r.

		Do menor (149-153), Re menor (153-163) y Sol menor (163-183)		le llama aturdido, responde cojeando y dice gangueando: «ya, esposo, ya voy».
	C184-198	Sol menor	Interludio	
	C198-244	Si b Mayor	B	De estas visiones, las hay a montones, a mí, me has tratado, si te he enamorado el pecho se abra, manita y palabra, que yo pronta estoy.

Se trata de un aria en Sol menor, caracterizada por una melodía silábica, constantes repeticiones de frases y un sencillo acompañamiento instrumental en el que los violines primeros suelen doblar la línea vocal. Todos estos elementos ayudan a crear una pieza donde el lucimiento de la voz no era tan importante como la transmisión del contenido del texto, cargado de metáforas e imágenes visuales que nos retratan a la nueva esposa. Una recién casada a la que le faltaba un ojo, las cejas, y, además, tenía chepa y era coja. De hecho, uno de los aspectos que quizás más comicidad pudo causar en el público es este retrato que Nebra y Rosa Rodríguez hacen en música de esta espalda «acastañetada» y de la cojera de esta muchacha. En el primer caso, cuando pronuncia esta palabra, la melodía parece ofrecernos una imagen del sonido de este instrumento, tal y como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Ejemplo musical 18: Fragmento (C55-59) del aria da capo «De un ojo era falta» de Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)¹¹¹².



En cambio, para remarcar el paso irregular producido por esta cojera, Nebra dispone una acentuación muy específica en los violines primeros y segundos (C71-79) y por las figuras a contratiempo que se producen entre la voz y el acompañamiento del bajo (C79-85)¹¹¹³. Un aspecto que, acompañado de la gestualidad de nuestra cómica, tendría que producir la risa del público.

¹¹¹² Este fragmento ha sido extraído de NEBRA, J. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela...*, pp. 214-215.

¹¹¹³ Este ejemplo puede consultarse en *Ibid.*, pp. 217-218.

La segunda pareja de recitativo-aria interpretados por esta graciosa se produce prácticamente en la mitad de la segunda jornada de la zarzuela, en un momento también cargado de comicidad. Brújula compara la elección de Cañizares del argumento de esta obra, con su selección de Títiro como futuro esposo («no halló otra sin tocar con que / hubo de chocar con esta / como yo contigo porque / en nuestra boda no piensas»¹¹¹⁴). Dos elecciones que la graciosa presenta –haciendo uso de la ironía– como completamente casuales y que darán lugar al siguiente diálogo entre la pareja de personajes bufos, donde Títiro explica los motivos por los cuales no se decide a contraer matrimonio con ella:

TÍTIRO	Ya te dije que eras chica ¹¹¹⁵ .
BRÚJULA	Eso es una friolera y una falta que en queriendo un zapatero la enmienda ¹¹¹⁶ .
TÍTIRO	Doña Ayuno con basquiñas doña Soplo con orejas doña Escrúpulo con moños yo busco mujer entera: ¿con quién todo el cuerpo suyo le cabe en una calceta? Para integrar una boda no tenemos de andar a medias. Mámese, por su boquita de cisura de Lanceta ese desengaño, y vaya a buscar novio a Ginebra ¹¹¹⁷ .

En esta atmósfera cómica cargada de ironía y juegos de palabras que ambos graciosos han creado, Brújula presenta el recitativo «Ah, pícaro, ladrón, desvergonzado». Una pieza donde la graciosa, molesta por las palabras que acaba de dedicarle Títiro, comenta con cierta sátira algunas de las prácticas que se han producido encima del escenario. La primera de ellas es precisamente una crítica al recitativo de extensas dimensiones que ella misma está cantando, cuando dice «¿Qué dirás corazón? Un recitado / más gordo que bayeta de Palencia / con que a

¹¹¹⁴ CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, f. 21v.

¹¹¹⁵ A pesar de que no hemos encontrado la acepción de «chica» en el *Diccionario de Autoridades*, creemos que hace referencia –una vez más– a la corta estatura de Rosa Rodríguez. Una característica física con la que probablemente se hacía reír al público.

¹¹¹⁶ Con esta frase podemos corroborar que, efectivamente, Títiro hacía alusión a la estatura de la cómica, pues un zapatero podría enmendar su problema.

¹¹¹⁷ CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, ff. 21v.-22r.

patadas hundas el tablado / tan tupido de injurias / que parezca tejido en las Asturias»¹¹¹⁸. Una manera de justificar al público –con mucho humor– los extensos recitativos, dictados por las convenciones estéticas, que han tenido que escuchar durante prácticamente toda la zarzuela.

La segunda es otra crítica a las probablemente exageradas galas que las actrices lucían encima del escenario, cuando expresa «no me he puesto no, obstante la aldeana, / adornos a la moda cortesana»¹¹¹⁹. Se trata de un recitativo seco, con el bajo como único acompañamiento. Así, de igual modo que la mayor parte de los recitativos secos de esta zarzuela, presentará continuas modulaciones hasta que finalmente se establezca en su tonalidad principal, Mi Mayor, dominante de la tonalidad del aria «Esta chula cara» que le sigue.

El aria da capo en La Mayor, «Esta chula cara», es una pieza cómica donde, haciendo una crítica de las modas contemporáneas, se dirige al público –en concreto a los mosqueteros de los antiguos corrales de comedias– a través de las repetidas interjecciones «ea, digan», rompiendo así, de un modo todavía más exagerado, con la ilusión escénica. Un aria musicalmente muy sencilla, con notas repetidas y una relación música-texto completamente silábica, donde lo más importante no era tanto el lucimiento vocal de la intérprete, sino las constantes interacciones con los espectadores. A continuación, recogemos tanto la estructura del aria, como las interesantes modulaciones que se producen a lo largo de toda esta pieza:

Tabla 62: Estructura del aria da capo «Esta chula cara» de Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Tempo</i>	<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Texto</i>
<i>Allegro</i>	C1-13	La Mayor	Preludio	
	C14-41	La Mayor (C14-19), Mi Mayor (C19-24) y Si menor (C25-41)	A	Esta chula cara, con esta devota, este sofocante, que aquí se denota con esta siniestra la blanca herradura que el pecho demuestra, y este lazo puesto a lo Chamberí, ¿no rendirá a todos cuantos tengan bríos? Mosqueteros míos, díganme que sí. [Ea, digan]
	C41-44	La Mayor	Interludio	

¹¹¹⁸ *Ibid...*, f. 22r.

¹¹¹⁹ *Ibid.*

	C45-74	La Mayor (C45-49), Si menor (C49-53), La Mayor (C54-60), La menor (C61-65) y La Mayor (C65-74)	A'	Esta chula cara, con esta devota, este sofocante que aquí se denota, con esta siniestra la blanca herradura que el pecho demuestra, y este lazo puesto a lo Chamberí ¿no rendirá a todos cuantos tengan bríos? Mosqueteros míos, díganme que sí. [Ea, digan]
	C74-81	La Mayor	Interludio	
	C81-95	Re Mayor	B	Pues este demonio amante bolonio, ¿qué quiere de mí? Mas quiere lo que otros, que adoran a escote, muchísima dote, y yo, ¡oh, Dios!, no tengo ni un maravedí.

La última pieza interpretada por Brújula –que cierra prácticamente la zarzuela– es la seguidilla-fandango a dúo con Tíiro «Tempestad grande, amigo». Tal y como afirma Álvarez Martínez, es muy probable que uno de los muchos motivos por los que el público asistía a la representación de estas zarzuelas fuese precisamente para «disfrutar con el baile que le proporcionaban estas piezas»¹¹²⁰. De hecho, probablemente en formas como las seguidillas se concentraban una importante parte de los aplausos de estas obras, un aspecto que contribuía a reducir los riesgos económicos que podían sufrir las compañías. Además, que la graciosa Brújula pasase de interpretar un aria da capo con continuas interpelaciones al público, a este baile de carácter popular, ayudaría a crear una conexión entre intérprete-espectador que fomentaría todo este éxito. Según Navarro Tomás, la tipología musical de la seguidilla disfrutó de su mayor momento de esplendor en el siglo que nos ocupa¹¹²¹. Por ello, no es de extrañar que la única pieza introducida en esta escena de apoteosis final, donde todos los personajes se presentan encima del tablado para presenciar la tempestad que se estaba produciendo sea una seguidilla-fandango. De hecho, toda esta escena parece concebida para dejar al público con un buen sabor de boca tras la pérdida de Eumene.

¹¹²⁰ NEBRA, J. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela...*, p. 16.

¹¹²¹ NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. 5.ª edición. Madrid, Guadarrama-Labor, 1975, p. 340.

A través de una melodía muy silábica, de carácter popular, Títiro y Brújula nos cuentan los motivos por los cuales se produce esta tempestad en escena. Estas seguidillas-fandango discurren, por lo tanto, tal y como su forma nos indica, a través de la sucesión de versos heptasílabos y pentasílabos propios de las seguidillas, y de los decasílabos esdrújulos del fandango, con la métrica que se dispone a continuación:

BRÚJULA	Tempestad grande, amigo,	7
	se armó en la selva.	5
TÍTIRO	Muchas más tempestades	7
	arman las suegras.	5
BRÚJULA	Dicen que, contra Anquises,	7
	la enjergó Venus.	5
TÍTIRO	Mas que quiso el chiquillo,	7
	pegarle un perro.	5
	¡Ay, qué Brújula, Brújula, Brújula!	10
BRÚJULA	¡Ay, qué páparo, páparo, páparo!	10
TÍTIRO	Que es tu Títiro, Títiro, Títiro	10
BRÚJULA	Es mi zángano, zángano, zángano	10
LOS DOS	Y en bailando este son fandanguítico,	10
	se les da de estos ruidos un rábano ¹¹²² .	10

La música de la seguidilla (C1-10) se compone de dos frases, de cuatro compases cada una, con una melodía doblada por los violines, a través de las cuales discurren estos versos heptasílabos y pentasílabos recogidos anteriormente. En cambio, en el compás 11 comienza ya, a modo de estribillo, el fandango, con un motivo introducido por los violines primeros y segundos (C11-14) que retratan esta tempestad producida en escena. Así, tal y como afirma Fadel Rodríguez, citando a Castro Buendía, «os violinos estão claramente escritos em compasso binário composto –a pesar de não haver mudança na fórmula rítmica– enquanto a viola e o baixo-continuo se mantêm no ternário, causando visivelmente uma polirritmia. A melodia oscila entre essas duas estruturas»¹¹²³.

En el caso de esta pieza, la diferencia entre los rangos vocales de los personajes sí que se correspondería con los géneros de estos. Así, mientras que Rosa Rodríguez abordaría una extensión de Mi₃-Sol₄, la actriz-cantante –o quizás actor¹¹²⁴, pues esta es su única intervención musical– que interpretase a Títiro aborda un Mi₃-Sol₄, es decir, un rango ligeramente más

¹¹²² CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, ff. 29r.-29v.

¹¹²³ FADEL RODRÍGUEZ, I. L. *Música e poética...*, p. 410.

¹¹²⁴ De hecho, es probable que este personaje lo interpretase Félix Ramírez o José de Rivas, especializados en los papeles de graciosos.

grave. Además, cuando ambas voces discurren de manera paralela (ver ilustración recogida a continuación), con una distancia de tercera, será Brújula quien interprete la voz aguda, a diferencia de lo que hemos visto y veremos en otras zarzuelas de este compositor.

Ejemplo musical 19: Fragmento (C22-30) de la seguidilla-fandango «Tempestad grande, amigo» de Brújula y Títiro en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)¹¹²⁵.

Brújula
Y en bai - lan-do es-te son fan-dan - guí - ti-co, se les

Títiro
Y en bai - lan-do es-te son fan-dan - guí - ti-co, se les

B.
da de es - tos rui - dos un rá - ba-no, que en bai -

T.
da de es - tos rui - dos un rá - ba-no, que en bai -

B.
- lan-do es-te son fan-dan - guí - ti-co, se les da de es-tos rui-dos un

T.
- lan-do es te son fan-dan - guí - ti-co se les da de es-tos rui-dos un

B.
rá - ba-no.

T.
rá - ba-no.

Tabla 63: Intervenciones cantadas de Brújula en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Título</i>	<i>Tipología musical</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Rango vocal</i>
«No pensaba en casarse el majadero»	Recitado	Sol menor	Re ₃ -Fa ₄
«De un ojo era falta»	Aria	Sol menor	Do# ₃ -La ₄
«Ah, pícaro, ladrón, desvergonzado»	Recitado	Mi Mayor	Re ₃ -Sol ₄
«Esta chula cara»	Aria	La Mayor	Re ₃ -Sol ₄
«Tempestad grande, amigo»	Seguidilla-Fandango	La menor	Mi ₃ -Sol ₄

6.2.3.3. Laureta, confidente en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).

¹¹²⁵ Este fragmento ha sido extraído de NEBRA, J. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela...*, p. 411.

Si bien es cierto que, tal y como se refleja en el apartado dedicado a María Antonia de Castro, esta zarzuela es –ya desde su propio título– una reflexión acerca de los comportamientos y la violencia ejercida hacia las mujeres; el personaje de Laureta es, sin duda, el encargado de generar la mayor parte de todas estas observaciones. De hecho, el libretista ya elimina la etiqueta de «criada», con la que era habitual denominar al personaje de la graciosa, para designarla como «confidente», pues ciertamente va a ser la consejera y la que ejecute las tareas más secretas de la obra, aunque a veces estas parezcan ir en contra incluso de Lucrecia.

González Martínez construye a este personaje como un rol reflexivo, capaz de criticar las desigualdades latentes en la sociedad contemporánea, como las del matrimonio, e incluso instruido, jugando en ocasiones «con el doble sentido de doctora, como médica y pedagoga»¹¹²⁶. Así, en la segunda jornada de la obra, cuando la hermana de Colatino, Tulia (Gertrudis Verdugo), pide consejo a Laureta, para saber cómo aliviar sus penas por el villano Sexto, nuestra graciosa, como si de una profesional de la salud se tratase, le recomienda que beba mucho, se purgue, y coma poco:

TULIA	En tanto que por el verde pensil, en varias cuadrillas todos se esparcen, contigo Laureta las ansias más se alivien.
LAURETA	Pues de doctora me das la prerrogativa y esto parece consulta para curarte, vomita [...]
TULIA	¡Ay, Laureta! Yo me abraso
LAURETA	Pues para ese fuego, mira: bebe frío, come poco púrgate; y con dos sangrías de cosa de dos azumbres cada una, así media mitad no volverás a sentir más calor, aunque te frían ¹¹²⁷ .

La primera pieza cantada con la que Laureta se presenta en escena son las seguidillas «Si en las sangrientas lides», entonadas junto a los personajes de Lucrecia y Tulia, en un *tempo allegro*, compás ternario (3/4) y con un acompañamiento musical compuesto por violines, viola

¹¹²⁶ CONTRERAS ELVIRA, A. M. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia...*, p. 399.

¹¹²⁷ *Ibid.*, ff. 302v-303v.

y bajo. En esta obra, en Re Mayor (igual que el cuatro que le precede), cada uno de los tres personajes femeninos cantados de este título presenta a través de siete versos una plegaria al dios Marte para que Roma salga victoriosa de la guerra. En contraposición con los versos dispuestos por Lucrecia y Tulia, que suplican por la vuelta de sus respectivos amados, Laureta canta, en clave cómica, acerca de la poca preocupación que siente por si Corbín (Francisco Rubert) regresa o no, tal y como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

LAURETA	No importa que mi amante muera de un chirlo, si ha de morir al cabo de un tabardillo. Muéranse todos que para casamientos nos sobran bobos ¹¹²⁸ .
---------	--

Un breve *ritornello* (C1-11), que sirve como enlace de las diferentes estrofas, anuncia el tema de la melodía que entonará cada voz. Así, a través de la sucesión de versos heptasílabos y pentasílabos, y con un rango vocal de novena (Re₃-Fa#₄), cada una de las tres cómicas se van presentando en escena. Nebra probablemente elige aquí esta forma porque lo que importa no es tanto el lucimiento vocal de cada personaje, sino más bien conocerlas y saber cuál es el motor que acciona a cada una de ellas en escena, haciendo, en este caso, que personajes serios y graciosos compartan la misma melodía. En cambio, y a pesar de que la relación música-texto es predominantemente silábica, vamos a encontrar varios saltos de octava y adornos en palabras como «amante» (C13-14) y «chirlo» (C16-17), así como una pequeña ornamentación –doblada por los violines primeros– en la palabra «bobos» (C40-41) que enriquecen estas seguidillas, tal y como se dispone a continuación:

Ejemplo musical 20: Fragmento (C37-41) de las seguidillas «Si en las sangrientas lides» interpretadas por Lucrecia, Tulia y Laureta en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)¹¹²⁹.

¹¹²⁸ *Ibid.*, f. 286r.

¹¹²⁹ NEBRA, J. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela...*, p. 48.

Violín I

Violín II

Viola

Laureta

Bajo

nos so bran bo - bos.

La siguiente intervención cantada de Laureta se va a producir inmediatamente después del aria de salida de Tulia «Qué contenta el alma mía». La hermana de Colatino descubre que su amado Sexto Tarquino va a casarse con Octavia (Petronila Jibaja), un acontecimiento que la lleva a lamentarse por el dolor producido por esta traición. Así, para consolarla y, obviamente, para provocar la risa en el público, Laureta canta a Tulia las artimañas que los hombres utilizan para conquistar a las mujeres a través de una pareja de recitativo-aria cargada de ironía y de metáforas. Esta respuesta cómica a las penas de Tulia no solo se produce por medio de las palabras, sino también a través de la música. Los ritmos apuntillados ascendentes de los violines que dan comienzo a la citada aria de Tulia son empleados al inicio de la réplica de Laureta con movimientos descendentes, casi como si de un juego de pregunta-respuesta se tratase, tal y como se puede comprobar en los fragmentos aquí presentados:

Ejemplo musical 21: Fragmentos del aria de Tulia «Qué contenta el alma mía» (C9-15) y de Laureta «Se ve uno y otro amante» (C1-6) en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)¹¹³⁰.

Aria de Tulia (C9-15):

¹¹³⁰ *Ibid.*, pp. 82-83 y 107.

Violín I

Violín II

Viola

Tula

Bajo

Aria de Laureta (C1-6):

Violín I

Violín II

Viola

Laureta

Bajo

En cambio, antes de continuar con el análisis del aria cómica «Se ve uno y otro amante», debemos resaltar cómo en el recitativo seco «Dice bien, y logrará fácilmente» que le precede, Laureta va relatando las diferentes tácticas que los hombres emplean para conquistar a las mujeres (mentiras, engaños, prometer exclusividad...), mientras va pasando por las tonalidades de Re menor, Si bemol Mayor, Fa Mayor, para finalmente acabar en Mi bemol, relativo mayor de la tonalidad del aria que le sigue. Un aspecto muy interesante de este recitativo, que también veremos en el aria, es el empleo del recurso de la imitación, cuando se hace pasar por los hombres a los que está criticando¹¹³¹. A pesar de que desconocemos cómo afrontaría Rosa Rodríguez este recurso, lo que sí que parece evidente es que contribuiría a producir esta buscada risa en el público.

¹¹³¹ El texto del recitativo dice lo siguiente: «Oye usted: ‘Cuando... Sí... ¡Pero admirado / de puro rendimiento me he turbado’». En *Ibid.*, p. 105.

Después de este recitativo, comienza el aria «Se ve uno y otro amante», en un tempo *Cantabile* y tonalidad de Do menor, caracterizada por sus cambios de ritmo (en el C59, C109, C151, C214, C219 y C245), pasando de compases ternarios a binarios debido a los cambios de métrica que se producen en los versos. En esta obra podemos apreciar rasgos estilísticos populares como la acumulación y repetición de frases breves para enfatizar el mensaje del texto, probablemente influenciados, tal y como afirma Álvarez Martínez, por la ópera napolitana, que muy probablemente Nebra conocía¹¹³². Por otra parte, y a pesar de que la relación música-texto sea predominantemente silábica, cabe destacar pequeños adornos en palabras como «amar» (C39-44 y C131-141) y «tragar» (C84-89 y C176-181), que demuestran las cualidades vocales que esta graciosa poseía. A continuación, se recoge la compleja estructura de esta pieza, así como sus principales modulaciones:

Tabla 64: Estructura del aria da capo «Se ve uno y otro amante» de Laureta en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)¹¹³³.

<i>Tempo</i>	<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Texto</i>
<i>Cantabile</i>	C1-16	Do menor	<i>Ritornello</i> inicial	
	C16-101	Do menor (C16-30), Re menor (C31-34), Sol menor (C34-59) y Mi b Mayor (C59-101)	A	Se ve uno y otro amante rindiendo un albedrío. Dice el bribón: «¡Bien mío!, ¡mi esposa!, soy constante...» Y añade el muy bergante: «Esto es, mi cielo, amar» Y puesto en las esquinas visita seis vecinas, sin diez que tiene enfrente, y piensa la inocente que la ama sin reparos. Señores, vamos claros, que no la he de tragar.
	C101-109	Mi b Mayor	<i>Ritornello</i>	
	C109-199	Mi b Mayor (C109-117), Fa menor (C117-121), Do menor (C122-151), Sol menor (C152-167) y Do menor (C167-199)	A'	Se ve uno y otro amante rindiendo un albedrío. Dice el bribón: «¡Bien mío!, ¡mi esposa!, soy constante...» Y añade el muy bergante: «Esto es, mi cielo, amar» Y puesto en las esquinas visita seis vecinas, sin diez que tiene enfrente, y piensa la inocente que la ama sin reparos. Señores, vamos claros, que no la he de tragar.

¹¹³² *Ibid.*, p. 20.

¹¹³³ Extraído de *Ibid.*, pp. 107-138.

	C199-215	Do menor (C199-202), Mi b Mayor (C202-209) y Do menor (C209-215)	<i>Ritornello</i>	
	C215-245	Mi b Mayor (C215-220), Si b Mayor (C221-224), Sol menor (225-229), Do menor (C229-233), Sol menor (C233-245)	B	Nosotras los amamos, mas aunque los queremos, sus maulas conocemos, su fuego penetramos. Que al fin cuál más, cuál menos, muy pocos son los buenos y vayan a la par.

La segunda intervención cantada de Rosa Rodríguez se produce ya en la segunda jornada de la zarzuela. El gracioso Corbín, después de escuchar a Tulia cantar el aria «Ya, afecto mío», cargada de sufrimiento y aceptación de que Sexto no le corresponde con su amor; pide matrimonio a la graciosa Laureta, en la cómica escena que reproducimos a continuación:

CORBÍN	Ella con no mala voz, cantó muy rabiosamente ¹¹³⁴ .	LAURETA	Hijo del mejor reniego. Mira, el que abraza, se porta, como el que siega en verano, que abraza con una mano, y con la otra mano, corta.
LAURETA	Como es criatura, siente que le hayan dado tal coz.	CORBÍN	Si te casaras conmigo vieras, para entre los dos, que soy un alma de Dios.
CORBÍN	¡Yo sí que soy bueno!	LAURETA	Mira, a ser tuya me obligo, mas por los dedos sumadas me ha de pasar tu razón estas cuentas.
LAURETA	¡Fuego!	CORBÍN	¿Cuáles son?
CORBÍN	Para las más, dulces lazos hacer suelo de mis brazos.	LAURETA	Óyelas mejor cantadas ¹¹³⁵ .

Después de este diálogo entre la pareja de graciosos, Laureta se dispone a explicarle a Corbín las condiciones mediante las cuales está dispuesta a casarse. Comienza a enumerarlas en el recitativo seco «Es lo primero que, al casarme, pido», siendo estas las siguientes: mandar ella más que su marido, tener criados, tener siempre la copa llena y salir de casa cuando ella quiera. Cuando después de todos estos requerimientos Corbín empieza a transmitir su

¹¹³⁴ Comentario, en clave cómica, acerca de la forma de cantar y la voz de Gertrudis Verdugo.

¹¹³⁵ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia no hay culpa...*, ff. 309v.-310r.

desacuerdo («¿Qué?, ¿tuerces el hocico, pobrecito?, / pues oye que aún te falta este traguito»), Laureta da comienzo al aria da capo «Si a casa va el majo», en Sol Mayor.

El rango vocal de Re₃-Sol₄ de esta pieza en compás ternario –como todas las intervenciones de la graciosa en esta zarzuela– es ligeramente más pequeño que el de la anterior (Do₃-Sol₄). Como decíamos, en este tipo de personajes no era tan importante la exhibición de un amplio virtuosismo vocal, sino más bien el entendimiento del texto, pues era lo que en definitiva conseguiría hacer reír al público. Por ello, prima el estilo silábico, la repetición de frases, los pequeños adornos en palabras como «chocolate» (C29-32), «agasajo» (C37-40) o «azafate» (C116-117), así como las alusiones sexuales en el texto del aria, pues residía en la figura de los graciosos la tarea de introducir este tipo de temas. A continuación, disponemos un esquema de la estructura de esta pieza, así como sus principales modulaciones:

Tabla 65: Estructura del aria da capo «Si a casa va el majo» de Laureta en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)¹¹³⁶.

<i>Tempo</i>	<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Texto</i>
<i>Andantino</i>	C1-24	Sol Mayor	<i>Ritornello</i> inicial	
	C24-84	Sol Mayor (C24-34), Re Mayor (C34-42), Sol Mayor (C42-46), La Mayor (C46-48) y Re Mayor (C48-84)	A	Si a casa va el majo, le hará chocolate, y con su azafate traerá el agasajo. Barrer a destajo, servir de criada, hacer la ensalda fregar si yo quiero, ponerme el puchero, y si anda en cuestiones, bajar los calzones, que habrá colación.
	C84-91	Re Mayor	<i>Ritornello</i>	
	C91-146	Sol Mayor (C91-101), Do Mayor (C101-105), Sol Mayor (C105- 117), Re Mayor (C117-122) y Sol Mayor (C122-144)	A'	Ponerme el puchero, hacer la ensalada, servir de criada, fregar si yo quiero, traerá el agasajo. Barrer a destajo barrer, servir, fregar, barrer. Si a casa va el majo, le hará chocolate, y con su azafate traerá el agasajo barrer, servir, ponerme el plumero, fregar si yo quiero, y si anda en cuestiones,

¹¹³⁶ Extraído de NEBRA, J. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela...*, pp. 270-294.

				bajar los calzones, que habrá colación.
	C146-155	Sol Mayor	<i>Ritornello</i>	
	C155-184	Mi menor (C155-166) y Si menor (C166-184)	B	Si en estas razones, casar no imagino, mas tontos sin tino, los hay a montones, que en estas cuestiones muy prácticos son.

Tabla 66: Intervenciones cantadas de Laureta en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).

<i>Título</i>	<i>Tipología musical</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Rango vocal</i>
«Si en las sangrientas lides»	Seguidillas con Lucrecia y Tulia	Re Mayor	Re ₃ -Fa# ₄
«Dice bien, y logrará fácilmente»	Recitativo	Mi b Mayor	Re ₃ -Fa ₄
«Se ve uno y otro amante»	Aria	Do menor	Do ₃ -Sol ₄
«Es lo primero que, al casarme, pido»	Recitativo	Re Mayor	Fa ₃ -Fa ₄
«Si a casa va el majo»	Aria	Sol Mayor	Re ₃ -Sol ₄

6.2.3.4. Cofieta, confidente en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747)

Rosa Rodríguez interpreta en el estreno de esta obra a Cofieta, la confidente de Electra. Una criada sagaz, experimentada, perspicaz y, en definitiva, la mejor consejera que los personajes de estatus social elevado de la obra pudieran tener. Así como en otros títulos hemos visto que se hace referencia a la baja estatura de la actriz, en esta obra Rosa Rodríguez alude – a través del personaje de Cofieta– a sus propios orígenes y procedencia. A pesar de estar ambientada en Tracia, la graciosa asegura al rey Toante que es gallega cuando este le pregunta, haciendo todavía más absurda la escena:

TOANTE ¿De dónde sois?
COFIETA ¿Yo? Gallega¹¹³⁷.
TOANTE ¿Qué tierra es esa?
COFIETA Divina:
 los que hay dentro, se van de ella
 por no poder aguantarla;
 mirad, qué tal es mi tierra¹¹³⁸.

¹¹³⁷ En el libreto de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid este gentilicio está tachado, y se añade al lado el de «madrileña». Véase GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad...*, f. 17.

¹¹³⁸ *Ibid.*, ff. 16-17.

La primera intervención cantada de Cofieta es el dueto burlesco, interpretado junto a Mochila, «¿Tú, tirana, en un monte?» en Si bemol Mayor. Tras el amoroso e inesperado encuentro entre Píldes y Electra, los graciosos protagonizan una escena, a modo de parodia de sus amos, cargada de comicidad, que tiene como desenlace la interpretación de esta pieza. De hecho, es el propio gracioso Mochila quien anuncia, tanto al público como a su compañera Cofieta, su intención de empezar a cantar cuando expresa las siguientes palabras: «yo estoy loco, y se me pone / en el pico de la lengua / una música muy mala»¹¹³⁹. Sin duda, una forma magistral de solventar este paso del habla al canto.

Este número tiene además la función de rebajar las tensiones dramáticas producidas en escena, ya que se inserta entre dos momentos y números musicales especialmente conmovedores: después de que Orestes sea llevado al templo para su sacrificio, cuando interpreta con la sacerdotisa la canción (a modo de villancico) «¡Ay, joven infelice, nunca fueras!»; y antes del aria en solitario de Ifigenia «La vida apetecida». Así, para dar cabida a todos estos juegos de palabras, dobles sentidos y comentarios cargados de ironía que la pareja se dedica en su reencuentro, la forma escogida es un dueto donde, a modo de seguidilla, se puede incorporar diferente texto empleando la misma música. Por lo tanto, esta pieza presenta una forma estrófica con un estrambote final que se repite de forma idéntica. A continuación, se recoge la estructura de este número, así como las tonalidades por las que va pasando:

Tabla 67: Estructura del dueto burlesco «¿Tú tirana, en un momento?» interpretado por Mochila y Cofieta en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad* (1747)¹¹⁴⁰.

<i>Compás¹¹⁴¹ y tonalidad</i>	<i>Rol</i>	<i>Estrofa I</i>	<i>Estrofa II</i>
C1-24	MOCHIL.	¿Tú tirana, en un monte? ¿Qué infamia es esta?	Ya he de ser un grosero, no me amohínes.
Si b M (C1-14), Fa m (C14-22) y Si b M (C22-24)	COFIET.	En un monte me tienes segura, y en poblado hay mil maulas caseras.	Antes no, que en los hombres es gala, por las damas rendir las cervices.
	MOCHIL.	No es consecuencia,	Cómo es eso, dime.
C25-48	COFIET.	En un monte, ninguno, busca a estas fieras.	Avisarme me toca, mas no advertirte.
	MOCHIL.	La mollera me duele, por mis pecados.	¡Ay, tirana! Que pienso, que me la pegas.
	COFIET.	Pues a fe, que un dolor de mollera, a cualquiera le trae cabizbajo.	¿Qué pegar? Que me estoy ermitaña en un monte, lleno de leña.
	MOCHIL.	Mucho he medrado.	No sé qué crea.
	COFIET.	Pues con ese ribete	Quítate esos estorbos

¹¹³⁹ *Ibid.*, f. 26.

¹¹⁴⁰ NEBRA, J.; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad...*, pp. 111-124.

¹¹⁴¹ Por cuestiones de espacio, solo señalamos aquí los compases de la «primera vuelta».

M (C46-48)		serás más alto.	de la cabeza.
<i>Estrambote</i>			
C48-102	MOCHIL.	Pues mi honor de tus cháncharras máncarras, vengará las civiles afrentas.	
Si b M (C48-47), Fa m (C58-64), Si b M (C65-81), Fa m (C82-86) y Si b M (C87-102)	COFIET.	No me mates, que yo seré el tálamo Palomita sin hiel, si me dejas.	
	MOCHIL.	Morirás.	
	COFIET.	No me cortes, que duele.	
	MOCHIL.	¡Oh, hermosura, que rindes las penas!	
	LOS DOS	Si hay perdón este llanto se aumente con que demos dos mil zapatetas (<i>bailan</i>) ¹¹⁴²	

A pesar de que lo hemos incluido como parte de cada estrofa, debemos señalar que los compases 23-24, 44-48 y 98-102 corresponden a breves interludios musicales que sirven para dividir cada una de estas secciones. Por otra parte, tal y como es característico de este tipo de piezas, la relación música-texto es silábica, pues prima el buen entendimiento de este texto en clave irónica. Además, tanto Mochila (Fa₃-Sol₄) como Cofieta (Mi₃-Sol₄), presentan un rango vocal muy similar. En cambio, a diferencia de lo que cabría esperar, va a ser Mochila quien interprete la voz más aguda cuando canten a dúo a partir del C77. Como ya hemos visto en otras piezas de Nebra, esta elección no tenía tanto que ver probablemente con el género del personaje, sino más bien con la actriz que lo interpretaba, y recordemos que Gertrudis Verdugo fue la encargada de dar voz a Tulia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).

La segunda intervención cantada de Cofieta se produce en las seguidillas, interpretadas junto a Mochila, «¿Qué han de ser los maridos...?», en La Mayor. De nuevo, se trata de una pieza satírica, llena de dobles sentidos, donde la graciosa presenta al público las desventajas del matrimonio. Tras la pregunta de Mochila de por qué no quiere casarse con ella, la graciosa le contesta lo siguiente: «espera, / y ya que convida el sitio / ve tu preguntando en solfa, / que yo responderé a gritos»¹¹⁴³. Estos versos, que dan comienzo a las seguidillas que nos ocupan, resumen perfectamente lo que ocurre en ellas. Mochila pregunta y, Cofieta, responde.

Esta pieza presenta una estructura *aaab* (ver tabla recogida a continuación), es decir, tres estrofas acompañadas de la misma música (*aaa*) y un estrambote (*b*), que presenta una melodía y acompañamiento completamente diferentes. Además, cada una de estas dos partes tiene una métrica diferente: la parte *a*, en 3/4, introduciendo cada comienzo de verso a

¹¹⁴² Un aparte nos indica que tras el último verso comenzaría el baile entre estos dos personajes.

¹¹⁴³ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad...*, f. 41.

contratiempo (véase el C3, el C7 o el C11 como ejemplos) y la parte *b*, en compasillo. Tonalmente, pasa de La Mayor a Si menor y Mi Mayor en diferentes momentos de la pieza. Asimismo, ambas actrices presentan un rango vocal muy similar: Cofieta de Mi₃-Fa#₄ y Gertrudis Verdugo de Do-Fa#₄. En cambio, a diferencia del dueto burlesco comentado anteriormente, va a ser Rosa Rodríguez la que ejecute la voz aguda cuando estos cantan a dúo en el estrambote, desdiciendo nuestra teoría presentada anteriormente. A continuación, se recoge la citada estructura de esta pieza:

Tabla 68: Estructura de las seguidillas «¿Qué han de ser los maridos...?» interpretadas por Mochila y Cofieta en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad* (1747)¹¹⁴⁴.

<i>Sección</i>	<i>Compás</i>	<i>Personaje</i>	<i>Texto</i>	<i>Métrica verso</i>
Estrofa I (a)	C1-24	MOCHILA	¿Qué han de ser los maridos para ser buenos?	7 5
		COFIETA	Muchos deben ser sordos, mudos y ciegos. Porque hay historias que es vergüenza que miren hablen, ni oigan.	7 5 5 7 5
Estrofa II (a)	C25-46	MOCHILA	¿Qué hará un pobre, si encuentra mujer arisca?	7 5
		COFIETA	Si sobre él llueven palos, hacer costilla.	7 5
		MOCHILA	¿Pues no es oprobio?	5
		COFIETA	Estas, hijo, son cargas del matrimonio.	7 5
Estrofa III (a)	C47-68	MOCHILA	¿Si ella gasta sin tino, qué hará con ella?	7 5
		COFIETA	Que largando la moga, preste paciencia.	7 5
		MOCHILA	¿Por qué ha de darla?	5
		COFIETA	Porque a la mosca siempre chupa la araña.	7 5
Estrambote (b)	C69-101	MOCHILA	Un infierno es casarse con eso.	10
		COFIETA	En verdad, que mil pobres lo tragan.	10
		MOCHILA	No lo creo.	4
		COFIETA	Pregúntalo a algunos...	6
		MOCHILA	Es mentira.	4
		COFIETA	Que escuchan y callan.	6
		LOS DOS	Pues, amigo, sin estos ribetes, puedes irte a casar noramala.	10 10

Después de la tensión generada en el aria a dúo de Orestes e Ifigenia, el siguiente momento musical de esta zarzuela es protagonizado por Cofieta, cuando canta la pareja de

¹¹⁴⁴ NEBRA, J.; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad...*, pp. 185-198.

recitativo y aria «Descolorida, desmadejada», en Fa Mayor y compás ternario. Ambas piezas conforman una crítica hacia al matrimonio y hacia los abusos que sufrían ciertas mujeres como esta protagonista «despilfarrada» y «arrepentida» que relata Cofieta. Un aria que sigue «las pautas de las arias de la ópera bufa: frases breves y repetidas inmediatamente, así como un mayor uso de cadencias en tiempo débil¹¹⁴⁵, precedidas en ocasiones por un tresillo»¹¹⁴⁶. Rosa Rodríguez abarca aquí un rango vocal de Do₃-Sol₄, pero en cambio la voz suele moverse en torno a la quinta de Sol₃-Re₄. Además, teniendo en cuenta el momento de la zarzuela en la que se inserta, justo cuando se producen las tensiones entre Toante, Electra, Polidoro y Dircea, esta aria cómica buscaba lo que Platoff define acerca de las funciones del aria en la ópera bufa: «to afford a talented singer an extended opportunity for comic expression, and this demanded a relatively expensive piece in which the humour and excitement could build gradually»¹¹⁴⁷. A continuación, disponemos la estructura, así como las principales modulaciones de dicha pieza:

Tabla 69: Estructura del aria da capo «Descolorida, desmadejada» de Cofieta en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad* (1747)¹¹⁴⁸.

<i>Tempo</i>	<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Texto</i>
<i>Allegro, ma non presto</i>	C1-25	Fa Mayor	<i>Ritornello</i> inicial	
	C26-87	Fa Mayor (C26-41), Sol Mayor (C42-49), Do Mayor (C50-57), Sol Mayor (C58-65), Do menor (C66-79) y Do Mayor (C79-87)	A	Descolorida, desmadejada, despilfarrada y arrepentida. Dolor de muelas, ay, ay, dos portezuelas en la Cotilla. Con ella un rorro que suelta el chorro, dale papilla, grazna a despecho, y aún en el pecho regaña más.
	C88-96	Do Mayor	<i>Ritornello</i>	
	C97-160	Do Mayor (C97-100), Fa Mayor (C101-108), Si b Mayor (C109-112) y Fa Mayor (C113-142)	A'	Con ella un rorro, que suelta el chorro, dolor de muelas, ay, ay, dos portezuelas, en la Cotilla, descolorida, desmadejada, despilfarrada, y arrepentida, dale papilla

¹¹⁴⁵ Aquí Álvarez Martínez emplea el término de «cadencias femeninas», cuyo uso preferimos descartar.

¹¹⁴⁶ NEBRA, J. *Para obsequio a la deidad...*, p. 19.

¹¹⁴⁷ PLATOFF, John. «The buffa aria in Mozart's Vienna», *Opera Journal*, 2/2 (1990), p. 101.

¹¹⁴⁸ Extraído de NEBRA, J.; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad...*, pp. 221-232.

				mas suelta el chorro, grazna a despecho y aún con el pecho, regaña más.
	C160-167	Fa Mayor	<i>Ritornello</i>	
	C168-216	Re menor	B	Si esta señora, tal presumiera, ¿Cuándo creyera la otra embaidora? Mas en su gozo, si ven un mozo, consienten todas, y hay unas bodas de Barrabás.

Tabla 70: Intervenciones cantadas de Cofieta en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747).

<i>Título</i>	<i>Tipología musical</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Rango vocal</i>
«¿Tú, tirana, en un monte?»	Dueto con Mochila	Si bemol Mayor	Mi ₃ -Sol ₄
«¿Qué han de ser los maridos...?»	Seguidillas con Mochila	La Mayor	Mi ₃ -Fa# ₄
«Hay ciertas doncellas de caletre»	Recitativo	Mi menor	Re ₃ -Fa ₄
«Descolorida, desmadejada»	Aria da capo	Fa Mayor	Do ₃ -Sol ₄

6.2.4. Conclusiones

El estudio de la trayectoria artística de Rosa Rodríguez confirma la importancia que la actriz cómica tenía en el teatro español de la primera mitad del siglo XVIII. Si bien es cierto que a lo largo de su carrera interpretó personajes serios –pues, recordemos que la versatilidad era un atributo muy necesario en estas comediantes– todos sus esfuerzos se orientaron a la ejecución de papeles graciosos, una tipología que abordó y por la que fue aplaudida durante más de veinte años. En cambio, es precisamente en el estudio del personaje serio de Horacio donde hemos podido apreciar en profundidad las virtudes que como cantante tenía esta actriz.

Las agilidades y fragmentos virtuosísticos presentes en las arias de este personaje operístico nos invitan a descartar el prejuicio de que interpretaba papeles graciosos porque presentaban una mayor sencillez vocal. De hecho, nos permiten confirmar precisamente todo lo contrario: que ella era escogida para estos roles porque era una de las pocas actrices del momento que supo conjugar la comicidad, la música y el buen entendimiento del texto –a través del cual se hacía reír al público– presente en todas sus arias cómicas.

6.2.5. Tabla relativa a la trayectoria artística de Rosa Rodríguez

Tabla 71: Óperas, zarzuelas, comedias de magia, loas y autos sacramentales representados por Rosa Rodríguez (1722-1749).

Fecha	Título	Género	Autor texto	Autor música	Teatro	Compañía	Papel
07.04.1722	<i>Loa nueva para la fiesta Angélica y Medoro</i>	Loa	Cañizares	¿?	Buen Retiro	Prado y Álvarez	Diana
07.04.1722	<i>Angélica y Medoro</i>	«Dramma músico u ópera scénica en estilo italiano»	Zamora	José de San Juan	Buen Retiro	Prado y Álvarez	Bruneta
30.03.1723	<i>La hazaña mayor de Alcides</i>	«Fiesta en dos jornadas»	Cañizares	Facco	Buen Retiro	Prado	Pizpireta
17.04.1724	<i>Fieras afemina amor</i>	Comedia de música	Alejandro Rodríguez (Adaptación e Calderón)	Facco	Buen Retiro	Cerqueira y San Miguel	Cibeles y Cupido
08.01.1728 [reposición]	<i>Las Amazonas de España</i>	«Dramma músico»	Cañizares	Facco	Palacio de los Condes de Redondo (Lisboa)	Actrices procedentes de varias compañías	¿?
18.01.1728	<i>Amor aumenta el valor</i>	«Melodrama»	Cañizares	Nebra, Falconi y Facco	Palacio de los Condes de Redondo (Lisboa)	Actrices procedentes de varias compañías españolas	Horacio
07.1735	<i>Trajano en Dacia, y cumplir con amor, y honor</i>	«Drama para representarse en música»	Cañizares	Corradini	Caños del Peral	«Representante españoles de esta corte»	Pilas, soldado gracioso
07.1735	<i>La cautela en la amistad y el robo de las sabinas</i>	«Drama para representarse en música»	Juan de Agramont y Toledo	Francesco Corselli	Caños del Peral	«Representante españoles de esta corte»	Pastelón, gracioso romano

Ca. 1735 ¹¹⁴⁹	<i>Triunfos de amor y desdén. Apolo y Dafne</i>	«Dama armónico»	«Ingenio de esta corte»	¿?	¿?	«Representante españoles de esta corte»	Urón
1736	<i>La mozueta del sastre</i>	Comedia	Téllez de Acevedo	¿?	¿?	Garcés	Inés
Carnaval 1736	<i>Dar el ser el hijo al padre</i>	«Melodrama armónico» (ópera)	Traducción de <i>Artaserse</i> (1729) de Metastasio	Corradini	Príncipe	Cerqueira	Ratón, gracioso
11.1736	<i>El ser noble es obrar bien</i>	«Dramma per musica»	Cañizares	Corradini	Caños del Peral	Garcés	Pepita, graciosa
30.05.1737	<i>Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria</i>	«Melodrama escénico»	Antonio Bazo. Adaptación de <i>Adriano in Siria</i> de Metastasio	Nebra	Cruz	Músicas	Silvio, criado
16.10.1737	<i>La Casandra</i>	«Drama armónico» (ópera)	Cañizares	Mateo de la Roca	Cruz	Músicas	Dorela
13.02.1738	<i>El oráculo infalible. Ipermestra</i>	«Dramma armónica»	Adaptación de <i>Ipermestra</i> (1724) de Salvini y Giacomelli	Juan Sisi Maestres	Cruz	Músicas	Talón
12.10.1739	<i>La Elisa</i>	«Dramma armónica»	Cañizares	Corradini	Cruz	San Miguel	Elisa
13.02.1740	<i>El anillo de Gíges y Mágico Rey de Lidia (1.ª parte)</i>	Comedia de magia	Cañizares	Corradini	Príncipe	San Miguel	Tambor, gracioso
10.1741	<i>Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos (1.ª parte)</i>	Comedia de magia	González Martínez	¿?	Cruz	Parra	Inés y ninfa

¹¹⁴⁹ A pesar de que el libreto de esta obra (el MSS/152927) carece de fecha, entendemos que, a juzgar por su reparto, esta ópera tuvo que ser representada entre 1735 y 1736.

24.11.174 1	<i>Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos (2.ª parte)</i>	Comedia de magia	González Martínez	¿?	Cruz	Parra	Inés
18.10.174 2	<i>Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos (3.ª parte)</i>	Comedia de magia	González Martínez	¿?	Cruz	Parra	Inés y el dios Júpiter
24.11.174 2	<i>El anillo de Giges, y mágico rey de Lidia</i>	Comedia de magia	Cañizares	¿?	¿?	Parra	Paletilla
1744	<i>Donde hay violencia, no hay culpa</i>	Zarzuela	González Martínez	Nebra	Coliseo Duque de Medinaceli	Parra	Laureta, confidente
18.09.174 4	<i>No todo indicio es verdad y Alejandro en Asia</i>	«Dramma harmónica»	González Martínez	Nebra	Cruz	Parra	Martesia
05.06.174 5	<i>Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes</i>	Zarzuela	Cañizares	Nebra	Príncipe	Jibaja y Parra	Chuleta, graciosa
07.09.174 5	<i>La Colonia de Diana</i>	Zarzuela	González Martínez	Nebra	Príncipe	Parra	Estufilla
1746	<i>El amante de María y venerable Padre Fr. Simón de Rojas</i>	Comedia de magia	González Martínez	¿?	¿?	Parra	El Ángel Custodio
1747	<i>Antes que celos y amor la piedad llama al valor. Achiles en Troya</i>	«Dramma harmónica»	González Martínez	Nebra	Príncipe	Parra y San Miguel	Madamusela
15.01.174 7	<i>Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia</i>	Zarzuela	González Martínez	Nebra	Cruz	Parra	Cofieta, confidente
28.01.174 7	<i>El anillo de Giges y Mágico Rey de Lidia</i>	Comedia de magia	Guerrero	Corradini	Cruz	San Miguel	Tambor
08.05.174 7	<i>No hay perjurio sin castigo</i>	Zarzuela	González Martínez	Nebra	¿?	San Miguel	Salserilla, criada
29.05.174 7	<i>La nave del mercader</i>	Auto	¿?	¿?	Buen Retiro	Parra	La Vista

CAPÍTULO 7. La generación de los años 20-40. Declamar y cantar: las «hermanas» Castro

Una de las más celebradas actrices-cantantes del periodo entre siglos, Manuela de Labaña (ca. 1660-1721), es la madre y principal punto de unión de las dos intérpretes protagonistas de este capítulo: Francisca y María Antonia de Castro. A pesar de provenir de distinto padre y de la diferencia de edad entre ambas, estas dos hermanastras fueron las encargadas de perpetuar una saga familiar que ya venía desde varias décadas atrás y en la que el saber musical estaba bien arraigado. Efectivamente, en la figura de la madre de ambas cómicas, encontramos el perfil de una intérprete pionera –junto a compañeras como Mariana de Borja, Manuela de Escamilla, Josefa Pavía, Bernarda Manuela o Teresa de Robles– en representar obras con un alto componente cantado. Manuela de Labaña fue quien dio voz a papeles como el dios Mercurio en la comedia mitológica *Destinos vencen finezas* (1698), o a la protagonista femenina de la ópera *pasticcio Dido y Eneas* (ca. 1710), por lo que no resulta extraño que estas habilidades para el canto y para la interpretación fueran directamente trasladadas a sus hijas.

De hecho, y debido a que Manuela falleció en 1721, entendemos que pudo ejercer como maestra de Francisca de Castro y esta, a su vez, como profesora de María Antonia. Esta instrucción musical, así como las capacidades y experiencia que fueron adquiriendo con el paso de los años, serían los catalizadores del éxito de las Castro, dos hermanastras protagonistas de las óperas y de las zarzuelas mejor remuneradas de las décadas de 1720, 1730 y 1740. En este capítulo, vamos a poder comprobar cómo Francisca de Castro pasó el revelo a su hermanastra María Antonia, protagonizando ambas, buena parte de los momentos más importantes del teatro musical de la primera mitad del Setecientos pues, tal y como decía un anónimo verso coetáneo, «cante la Castro, callen los castrados»¹¹⁵⁰.

¹¹⁵⁰ COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 67.

7.1. FRANCISCA DE CASTRO

7.1.1. Datos biográficos y árbol genealógico de una cantante hija de la comedia

Francisca de Castro y María Antonia de Castro, últimos vástagos de una célebre familia de comediantes cuyo origen se remonta al siglo XVI. Francisca de Castro era además hija de Manuela de Labaña, la cantora más famosa de España en los primeros años del siglo hasta 1721, en que falleció. Y su hija no desmerecía de aquel concepto, pues gozaba también la primacía en el arte del canto. Los escritores de la época la ensalzaron en prosa y verso de mil modos, llamándola Anfión y Orfeo, diciendo que tenía un jilguero en su garganta¹¹⁵¹.

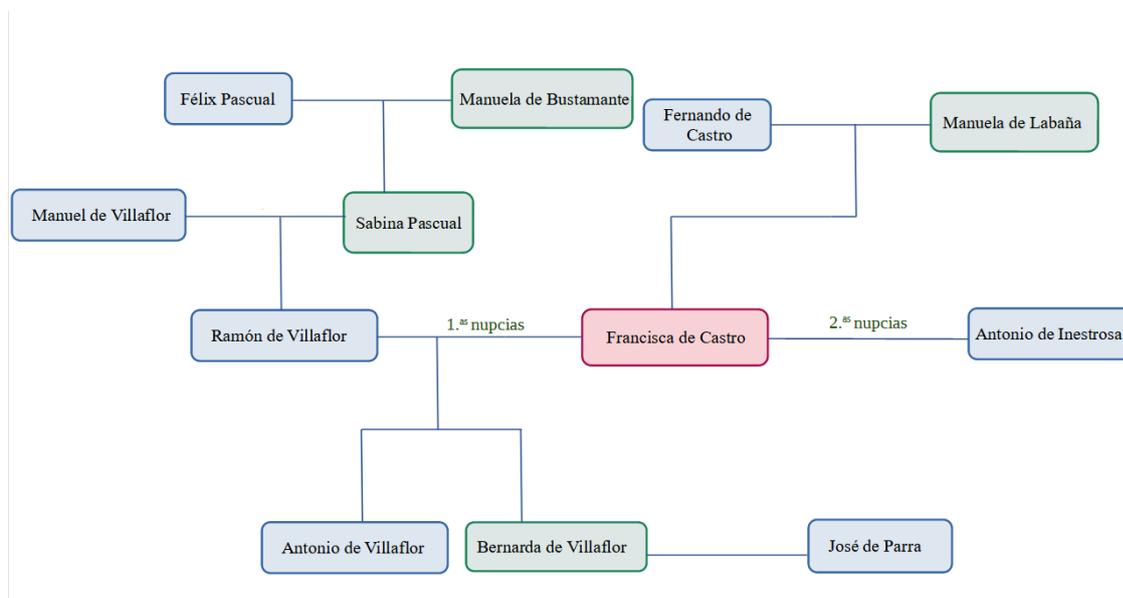
Con estas palabras iniciales, describía Cotarelo y Mori a la intérprete que nos ocupa en este apartado. Francisca Teresa Josefa de Castro (Madrid, 1698-Madrid, 1738), una de las más célebres actrices-cantantes de esta primera mitad de siglo, nace en la capital española el 9 de marzo de 1698¹¹⁵². Sin duda, esta comediante parece haber estado desde su nacimiento destinada a dedicarse al oficio teatral, pues era hija de los actores Fernando de Castro y Manuela de Labaña¹¹⁵³. Esta última cómica, nombrada en repetidas ocasiones a lo largo de este estudio, fue la encargada de dar voz a papeles cantados como Mercurio en la comedia mitológica *Destinos vencen finezas* (1698) o Ío en la zarzuela *Los cielos premian desdenes* (1699). Es decir, fue para nosotros una de las pioneras en interpretar obras para las que era necesario contar con habilidades musicales a la vez que teatrales. Por lo tanto, podemos afirmar que esta actriz-cantante tuvo como primer referente artístico a su propia madre, por ello, era una cantante hija de la comedia, tal y como podemos comprobar en su árbol genealógico:

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁵² APSS. Libro de bautismos n.º 21, f. 88v.

¹¹⁵³ Esta intérprete era a su vez hija de los actores Manuel de Labaña, primer gracioso desde 1687 hasta 1702, y Ángela García. Para consultar su perfil véase SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 448.

Ilustración 17: Árbol genealógico de Francisca de Castro.



De hecho, aunque Francisca de Castro nunca compartió compañía con Manuela de Labaña, esta última cómica –«muy celebrada por la música, y por la mejor que hay hoy en las tablas»¹¹⁵⁴– estuvo en activo hasta el año 1715, ejerciendo muy probablemente como una de las mejores maestras de canto que Francisca de Castro pudiera tener. En cambio, no podemos suponer lo mismo de su padre, el cuarto galán Fernando de Castro, pues este último fallece en 1703 cuando nuestra intérprete tenía apenas 5 años¹¹⁵⁵. Sea como fuere, el contexto familiar tuvo que ser en este caso decisivo para educar e impulsar a una de las actrices-cantantes más importantes de la primera mitad de la centuria.

En veinte de marzo de 1713 con mandamiento del señor licenciado, Don Isidro de Porras, teniente vicario de esta villa de Madrid y partido, sede vacante ante José Fernández Candamo, notario [...], yo, el licenciado don Álvarez González Pulgar, teniente cura de la iglesia parroquial de San Sebastián de esta villa despose por palabra de presente a Ramón de Villaflor, hijo de Manuel de Villaflor y de Sabina Pascual, con Francisca de Castro, hija de Fernando de Castro y Manuela de Labaña. Naturales dichos contrayentes de esta villa siendo testigos el padre Pablo Delgado, clérigo menor, Don Juan Iván y Cayetano García¹¹⁵⁶.

El 20 de marzo de 1713 Francisca de Castro, con 15 años, contrae matrimonio con el actor y músico Ramón de Villaflor, de 20¹¹⁵⁷. Así, tal y como ya se dispone en el acuerdo

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 501.

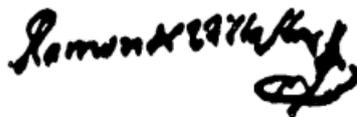
¹¹⁵⁵ *Ibid.*

¹¹⁵⁶ APSS. Libro de matrimonios, n.º 16, f. 215v.

¹¹⁵⁷ Este cómico nace el 20 de mayo de 1693 en Madrid, tal y como se recoge en su partida de nacimiento. Véase APSS. Libro de bautismos n.º 20, f. 168v.

matrimonial recogido anteriormente, su primer esposo provenía a su vez de una sólida y reputada familia teatral: su padre fue el músico y autor de comedias Manuel de Villaflor, y su madre, la actriz de recitado Sabina Pascual. Ramón hereda los dos principales oficios de sus padres: ejerce como quinto galán en las compañías de Garcés, Álvarez, Cerqueira y San Miguel desde 1714 hasta 1731, y fue también arpista y clavecinista. De hecho, Bec plantea la posibilidad de que Francisca de Castro aprendiese a tocar el clavecín gracias a su marido, pues en un inventario de 1730 relativo a los bienes que poseía la intérprete, se recogen dos de estos instrumentos: uno nuevo y de gran tamaño, y otro más pequeño y antiguo¹¹⁵⁸. Esta hipótesis, de ser realmente cierta, confirmaría tanto la completa formación musical de Francisca de Castro, como quizás su independencia con relación a los músicos de la compañía, para aprenderse las obras que tenía que cantar.

Ilustración 18: Muestra de la firma de Ramón de Villaflor para la compañía de Antonio Vela que actuaba en la temporada de 1726-1727 en Lisboa¹¹⁵⁹.

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The name 'Ramón de Villaflor' is clearly legible, followed by a decorative flourish.

Fruto de este primer matrimonio nacen los actores y músicos Antonio y Bernarda de Villaflor. Dos perfiles que parecen seguir la misma estela que sus padres. Por una parte, Antonio, además de ocupar la categoría de quinto galán en la compañía de José de Prado, fue 4.º violín en la orquesta de la troupe de este mismo autor en 1758. Por otra parte, la actriz-cantante Bernarda de Villaflor, ejerció como sexta y quinta dama en las agrupaciones de San Miguel, Cerqueira y Garcés, participando en óperas como *Trajano en Dacia*, y *cumplir con amor, y honor* (1735) o *Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria* (1736). Por lo tanto, no podemos estar en absoluto de acuerdo con las palabras de Cotarelo recogidas anteriormente en las que el erudito decía que las hermanas Castro eran «los últimos vástagos de una célebre familia de comediantes». De hecho, Bernarda de Villaflor se casa con el director de compañía José de Parra en 1733, con lo cual este linaje de hijos de la comedia continuará ampliándose incluso en la siguiente generación a nuestra cómica.

¹¹⁵⁸ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 203.

¹¹⁵⁹ Esta firma ha sido extraída de BOLAÑOS DONOSO, P. y REYES PEÑA, M. «Presencia de comediantes españoles en el patio de las Arcas de Lisboa...», p. 273.

En el año 1734, ya viuda de Ramón de Villaflor¹¹⁶⁰, Francisca de Castro vuelve a contraer matrimonio con el futuro director de compañía Antonio de Inestrosa. Estas segundas nupcias nos permiten sacar a colación aquí un aspecto muy relevante para la realidad social de las mujeres y de las actrices del siglo XVIII: ¿qué ocurría cuando, ya viudas, querían volver a casarse? En primer lugar, siempre dependiendo del ámbito geográfico en el que se produjese este matrimonio, la familia de la novia debía entregar a la del novio una dote (ya fuese a través de una cantidad económica, a través de bienes materiales, o combinando ambas) que serviría, teóricamente, como una especie de seguro material con el que acompañar «al desarrollo inicial de la economía de la familia y también un freno a la temida descomposición familiar»¹¹⁶¹. En cambio, cuando se trataba del segundo matrimonio de la mujer, los requerimientos legales y económicos parecen complicarse todavía más, tal y como afirma Ortego Agustín:

Las segundas nupcias de las viudas se contemplan con recelo y la ley pone todo tipo de trabas especialmente si existían hijos o hijas del primer matrimonio. Las mujeres que se casaban en segundas nupcias no podían aportar al segundo matrimonio una dote inferior a la que habían constituido para el primero. Si conservaban la dote del primer marido aportaban la misma, pero era corriente su disminución, sobre todo en los bienes de uso¹¹⁶².

Así, tal y como recoge Bec, Francisca de Castro debió entregar la suma de 74.351 reales para poder casarse con Antonio de Inestrosa en 1734¹¹⁶³. Una suma que sin duda estaría muy por encima de la media española, que oscilaba entre los 8.000 reales en la primera mitad de la centuria que nos ocupa¹¹⁶⁴, y que refleja la riqueza que Francisca de Castro poseía en calidad de joyas, vestidos, muebles e incluso de porcelana china. En cambio, todas estas trabas legales no hacen más que confirmarnos la absoluta independencia económica con la que Francisca de Castro ya contaría en 1734, de igual modo que muchas otras de sus compañeras de oficio. Una notoriedad, tanto económica como profesional, que tuvo que seguir creciendo con los años, pues ella fue la actriz-cantante que encabezó el listado de la «compañía de músicas» de la temporada de 1737-1738 que trataremos en las siguientes páginas.

Para concluir este breve comentario acerca de las trabas que la sociedad ponía a las mujeres por los cambios en su estado civil, recogemos un romance anónimo, probablemente

¹¹⁶⁰ Este actor fallece el 5 de julio de 1730, tal y como se recoge en su certificado de defunción. Véase APSS. Libro de difuntos n.º 22, f. 147v.

¹¹⁶¹ PAOLETTI ÁVILA, Elena. «Los primeros pasos de la madurez. Juventud y matrimonio en el interior peninsular a finales del siglo XVIII», *Norba. Revista de Historia*, 27-28 (2014-2015), p. 393.

¹¹⁶² ORTEGO AGUSTÍN, María de los Ángeles. *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII: ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999, p. 79.

¹¹⁶³ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 77.

¹¹⁶⁴ ORTEGO AGUSTÍN, M. A. *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII...*, p. 282.

escrito en los últimos años de la década de 1720 o en los primeros de la de 1730, que se hacía eco de las aventuras amorosas de nuestra actriz, donde el autor muestra, no sin cierta ironía, cómo prácticamente se solaparon los dos maridos de Francisca de Castro. Resulta muy interesante destacar también cómo, a pesar de esta sátira contra la cómica, el autor no duda en señalar y reconocer las cualidades de su voz:

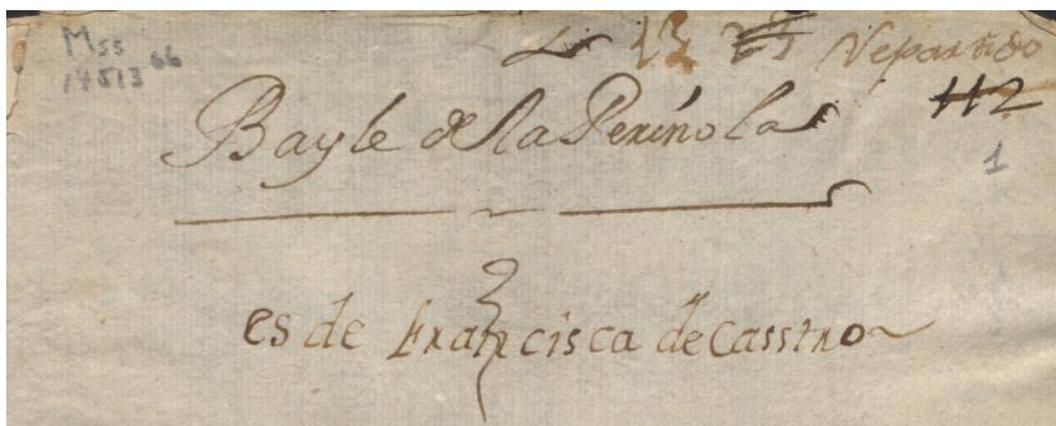
Los maridos (¡ley impía!)
de Francisca ha despreciado:
este drama o tratado
de alguna genealogía.
Bien que en esto su manía
las que aplaudir ha querido
desdora, sin que advertido
mírese el cómo o por dónde
pues pregunto: ¿es algún conde
de esotras niñas, marido?
Francisca, burla el desdén
de quien hoy tu fama lidia:
que tu voz, aún a la envidia
siempre le ha sonado bien¹¹⁶⁵.

Además de su faceta como actriz, cantante, y quizás como instrumentista, es muy probable que Francisca de Castro fuese también creadora, ya que en la Biblioteca Nacional de España se recoge una pequeña obra, con partes habladas, cantadas y bailadas que puede ser quizás de su autoría. En efecto, en la primera página del *Baile de la Perinola*, se afirma que su escritor es Antonio de Zamora, pero ya en la segunda, se indica que se trata de una obra que «es de Francisca de Castro». Según la hipótesis de Bec, esta atribución a Zamora pudo deberse a que el dramaturgo ayudó a la actriz en la escritura de esta¹¹⁶⁶. De ser esta idea cierta, nos encontraríamos ante uno de los perfiles más completos de un intérprete de la primera mitad del siglo XVIII. En cambio, no podemos descartar la posibilidad de que esta obra perteneciese solamente al caudal de la cómica y por ello esté escrito en ella su nombre.

¹¹⁶⁵ OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 27, Teatros de Madrid, vol. 14...*, p. 11.

¹¹⁶⁶ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 380-381.

Ilustración 19: Atribución a Francisca de Castro de la autoría del *Baile de la Perinola* (ca. 1720)¹¹⁶⁷.



Las cualidades vocales de esta actriz-cantante se hacen evidentes no solo por la gran cantidad de papeles operísticos que interpretó y por los elogios que recibió, sino también por los destacados puestos que como música fue ocupando en las compañías de las que formó parte a lo largo de tres décadas:

Tabla 72: Temporada, compañía y categoría profesional de Francisca de Castro desde 1714 hasta 1739.

Temporada	Compañía	Categoría	Ciudad
1714-1715	José Garcés	6. ^a dama	Madrid
1715-1716	José Garcés	6. ^a dama	Madrid
1716-1717	Juan Álvarez	6. ^a dama	Madrid
1717-1718	Juan Álvarez	4. ^a dama	Madrid
1720-1721	Juan Álvarez	3. ^a dama	Madrid
1721-1722	Juan Álvarez	3. ^a dama	Madrid
1722-1723	Ignacio Cerqueira	3. ^a dama	Madrid
1723-1724	Ignacio Cerqueira	3. ^a dama	Madrid
1724-1725	Ignacio Cerqueira	3. ^a dama	Madrid
1725-1726	Francisco Londoño	3. ^a dama	Madrid
1726-1727	José Ferrer	2. ^a dama	Lisboa
1727-1728	Manuel de San Miguel	3. ^a dama	Madrid
1728-1729	Manuel de San Miguel	3. ^a dama	Madrid
1729-1730	Manuel de San Miguel	3. ^a dama	Madrid
1730-1731	Juana de Orozco	Sobresaliente	Madrid
1731-1732	Juana de Orozco	2. ^a dama	Madrid
1732-1733	Juana de Orozco	Sobresaliente de música	Madrid
1732-1733	Manuel de San Miguel	Sobresaliente de música	Madrid
1733-1734	Juana de Orozco	Sobresaliente de música / 2. ^a dama	Madrid
1734-1735	Ignacio Cerqueira	Sobresaliente de música	Madrid
1735-1736	Ignacio Cerqueira	3. ^a dama	Madrid
1735-1736	«Representantes españoles»	¿?	Madrid
1736-1737	José Garcés	3. ^a dama	Madrid
1737-1738	«Músicas»	¿?	Madrid

¹¹⁶⁷ CASTRO, Francisca de. *El baile de la Perinola*. Madrid, BNE, MSS/14513/66 [ca. 1720].

1738-1739	Antonio de Inestrosa	3. ^a dama	Madrid
-----------	----------------------	----------------------	--------

Otro aspecto que sin duda evidencia las cualidades que Francisca de Castro tenía como intérprete es el hecho de que fue reclamada numerosas veces por las instituciones madrileñas para desarrollar su arte. El primer ejemplo de ello ocurre en abril de 1727. Tras pasar una temporada en Lisboa, actuando para la compañía de José Ferrer como segunda dama, los regidores y comisarios de corrales José Felipe de Pinedo, Francisco Diago y Agustín Gómez Lozano, autorizan el pago de 6.050 reales al transportista Bernardo Ruiz «por el importe de cuatro calesas y un carrmato y de dos caballerías que dio la conducción a esta Corte de Francisca de Castro, su marido, familia y ropa, cuyo carruaje se ocupó 42 días con los que estuvo detenido en Portugal»¹¹⁶⁸. Que se cite a Francisca de Castro y «su marido», y no expresamente a Ramón de Villaflor, nos da a entender la notoriedad e independencia artística con la que contaría esta cómica en 1727, superior a la de su esposo.

Un segundo ejemplo, completamente inaudito y que refleja la singularidad de esta cantante, es que en 1732 pasó a formar parte de las dos compañías madrileñas –la de Juana de Orozco y la de Manuel de San Miguel– en calidad de sobresaliente de música, convirtiéndose en la primera vez en el siglo XVIII que una actriz se integra, en la misma temporada, en las dos agrupaciones de la capital:

En la Junta de formación de compañías para Madrid en 26 de marzo de 1732 se acordó que en vista de la particular habilidad en la música que concurre Francisca de Castro, segunda dama que ha sido el año antecedente de la compañía que es autora Juana de Orozco, y hallarse con accidente bastante a no poder continuar diariamente en los papeles que de representación y música ha tenido. Contemplando la mucha falta que esta parte hace en las compañías, y más en el caso de que Sus Majestades se restituyan a esta Corte, en que se pueden ofrecer festejos públicos y representación en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro, u otras comedias particulares que S. M. guste que ejecuten, y lo que pueda resultar en beneficio del Propio de los Corrales en que quede incluida en dichas compañías, se acordó cometerlo al Sr. Corregidor, a fin de que quede por sobresaliente de música de ambas compañías la referida Francisca de Castro¹¹⁶⁹.

Unas dotes para la música que se revelan también en el hecho de que ella fue la que recibió el importe económico más alto, respecto a todas sus compañeras, en la temporada de ópera de 1737-1738. Una temporada que supondría el final de su carrera artística pero también el final de su vida, ya que, con solo cuarenta años, Francisca de Castro fallece un 20 de abril

¹¹⁶⁸ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 145.

¹¹⁶⁹ Recogido en OLMOS, A. M. *Papeles Barbieri. vol. 16, Teatros de Madrid, vol. 3...*, p. 95.

de 1738 en Madrid¹¹⁷⁰. Cotarelo recogía de la siguiente manera la muerte de nuestra actriz, así como lo que su figura supuso para la historia del teatro:

Dos meses después bajaba al sepulcro Francisca de Castro, que había sido, con su hermana, con la Vela, Rita de Orozco y Rosa Rodríguez, el alma de este reto hecho a los cantantes italianos, bien que el género se considerase ya, hasta por el pueblo, necesario en nuestra Patria¹¹⁷¹.

Uno de los aspectos más interesantes de la herencia que Francisca de Castro dejó a su marido Antonio de Inestrosa y a sus hijos, fue su extensa colección de vestidos y abanicos, que parecen ser un reflejo de toda su carrera artística. Entre el primer grupo, encontramos un vestido «de villana de Sempiterna musco ribeteado de un perfil encarnado, guardapiés, jubón y delantal» y «otro de Corte, de espumillón negro guarnecido de la misma tela»¹¹⁷², entre muchos otros. Y, entre el segundo, un abanico con la miniatura de «la fábula de Angélica y Medoro»¹¹⁷³ y otro «con pie y guardas moradas y país blanco con un emperador»¹¹⁷⁴, que bien podrían hacer alusión a Adriano, emperador a quien dio vida en 1737. Todas las posesiones que Francisca de Castro dejó en herencia parecen ser una narración de los personajes a los que interpretó, es decir, a las princesas, emperadores y reyes de las principales óperas representadas en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII. El legado material que Francisca dejó a sus sucesores es sin duda un reflejo de su extraordinaria carrera pues, tal y como venimos comprobando, fue una de las pocas actrices-cantantes que pudo sortear ese estado de indigencia en el que murieron muchas de sus compañeras.

7.1.2. Los primeros años: óperas para la corte de Isabel de Farnesio y Felipe V

El primer documento en el que encontramos el nombre de Francisca de Castro data del año 1714, cuando se incorpora como sexta dama a la compañía de José Garcés, junto a su primer marido Ramón de Villaflor¹¹⁷⁵. Este cómico, llevaba actuando para la compañía de Garcés desde la temporada de 1711-1712, por lo que podríamos considerar que esta entrada oficial de la actriz en una compañía madrileña estuvo secundada por la figura de su esposo. Sea como fuere, un aspecto revelador de las aptitudes de Francisca de Castro como artista, es que

¹¹⁷⁰ APSS. Libro de difuntos n.º 24, ff. 38r.-38v.

¹¹⁷¹ COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 77.

¹¹⁷² AHPM., Protocolo n.º 15985, 1738, ff. 153r.-154r.

¹¹⁷³ Ella interpretó precisamente el papel de Medoro en la ópera *Angélica y Medoro* de 1722.

¹¹⁷⁴ AHPM., Protocolo n.º 15985, 1738, ff. 122r.-122v.

¹¹⁷⁵ AHVM., Expediente, 2-201-17, Corpus, 1714, f. s.n.

ya desde sus comienzos ascendió rápidamente puestos en las compañías, pasando de sexta dama (1714-1717), a cuarta (1717-1718), para más o menos estabilizarse en el puesto de tercera –aunque con diversas excepciones– desde el año 1720 hasta 1738, cuando abandona las tablas.

Con solo cuatro años de experiencia representando en las principales compañías madrileñas, Francisca de Castro interviene en cuatro de las cinco obras representadas en el ciclo dramático de 1720-1724 para la Corte de Isabel de Farnesio y Felipe V. Con la excepción de la última de ellas, *Fieras afemina amor*, siempre interpretará a uno de los personajes serios de género masculino de estos títulos, siendo, además, en la mayoría de los casos, uno de los dos protagonistas de la ópera. Así, en el «dramma musical» *Las amazonas de España*, con libreto de Cañizares y música de Facco, representado en el Real Coliseo del Buen Retiro el 22 de abril de 1720, con motivo del nacimiento del infante don Felipe, interpretaría precisamente a Aníbal, el general cartaginés que acude al encuentro de las mujeres guerreras, las amazonas.

De las 25 arias interpretadas en esta ópera, Francisca de Castro ejecutará un total de cuatro, solamente por debajo de las seis de la gran protagonista femenina Marsilia –que bien podría ser una alusión a Isabel de Farnesio– representada por Petronila Jibaja, y de las cinco de Celauro, interpretado por Águeda de Ondarro. Cabe resaltar cómo, en esta obra, a diferencia del resto de los personajes, Aníbal se presenta directamente en escena con un aria, «Reinar, mas es penar», en la mitad del primer acto¹¹⁷⁶. Un número, por otra parte, muy especial, ya que probablemente se trataría de una trova del aria italiana de Antonio Vivaldi «Regnar è un bel penar», tal y como apunta González Ludeña¹¹⁷⁷. Un aria que se encuentra inserta en la ópera *pasticcio*, con piezas de compositores como Gasperini, Perti u Orlandini, entre otros, y libreto de Matteo Noris, titulada *Nerone fatto cesare* (1715), interpretada en el Teatro Sant’Angelo de Venecia.

Tabla 73: Comparativa entre el aria «Regnar è un bel penar» de *Nerone fatto cesare* (1715) y «Reinar, mas es penar» de *Las amazonas de España* (1720).

Aria <i>Nerone fatto cesare</i> (1715)	Aria <i>Las amazonas de España</i> (1720)
Regnar è un bel penar, che benché fiero al cor diletta e piace. La brama, che lo guida con rea sembianza infida copre di fasto il duol	Reinar, mas es penar con susto, y con furor, que gozo, y gloria. Explíquelo inclemente el ver que este accidente rompió la acción Mentor

¹¹⁷⁶ CAÑIZARES, J. *Las amazonas de España...*, f. 10.

¹¹⁷⁷ GONZÁLEZ LUDEÑA, C. *El dramaturgo José de Cañizares...*, pp. 244-245.

e mostra pace¹¹⁷⁸.

de una victoria¹¹⁷⁹.

Como se puede comprobar, Cañizares respeta la métrica de Noris, adecuando el texto al momento de la trama en el que se inserta. A continuación, recogemos la distribución de las 25 arias comentadas anteriormente con la finalidad de comprender en qué momento se introducen las piezas interpretadas por nuestra actriz-cantante:

Tabla 74: Distribución de las arias, por acto y personaje, de *Las Amazonas de España* (1720) de José de Cañizares y Giacomo Facco.

Acto	Número	Personaje	Actriz-cantante	Íncipit
Acto primero	1.	Marsilia	Petronila Jibaja	«No te deseo mirar»
	2.			«Al arma, Amazonas»
	3.	Clorilene	María de San Miguel	«A la sombra de aquel sauce bello»
	4.	Celauro	Águeda de Ondarro	«Veo estos pensiles»
	5.			«A Dios segura»
	6.	Laureta	Antonia Mejía	«Aquí no hay amor»
	7.	Brinco	Paula de Olmedo	«Tuyo soy de cualquier manera»
	8.	Aníbal	Francisca de Castro	«Reinar, mas es penar»
	9.	Mentor	Francisca Quirante	«Yo lo diga»
	10.	Aníbal	Francisca de Castro	«Quién, sí, cuando, nunca fue»
	11.	Mentor	Francisca Quirante	«Cuidado, Marte, cuidado»
	12.	Marsilia	Petronila Jibaja	«Cómo de mis desvelos»
	13.	Celauro	Águeda de Ondarro	«Yo soy en el no ser»
	14.	Marsilia	Petronila Jibaja	«Mirad si os he visto»
Acto segundo	15.	Celauro	Águeda de Ondarro	«Si Marsilia así me obliga»
	16.	Clorilene	María de San Miguel	«Que aborrecida»
	17.	Marsilia	Petronila Jibaja	«A darse batalla»
	18.	Aníbal	Francisca de Castro	«No has visto, amigo, un bajel»
	19.	Mentor	Francisca Quirante	«Siendo uno, y otro imán»
	20.	Laureta	Antonia Mejía	«Si el cruel acero»
	21.	Brinco	Paula de Olmedo	«Muera, no, no»
	22.	Celauro	Águeda de Ondarro	«Que será, cielos, de mí»
	23.	Clorilene	María de San Miguel	«Ay, infeliz, que oí»
	24.	Mentor	Francisca Quirante	«¿Qué es esto que escuché?»
	25.	Aníbal	Francisca de Castro	«En el Ara se acogió»

Prácticamente dos años después, el 7 de abril de 1722, se representa en el Real Coliseo del Buen Retiro la ópera escénica *Angélica y Medoro*, con libreto de Antonio de Zamora y música de José de San Juan, con motivo de la celebración de las nupcias entre Luisa Isabel de Orleans y el infante Luis I, príncipe de Asturias¹¹⁸⁰. En esta obra, nuestra actriz-cantante

¹¹⁷⁸ NORIS, Matteo. *Nerone fatto cesare*. Venecia, Mariano Rossetti, 1715 [IMSLP, RV 724], p. 57.

¹¹⁷⁹ CAÑIZARES, J. *Las Amazonas de España...*, f. 10.

¹¹⁸⁰ BERMEJO GREGORIO, Jordi. «La espectacularidad musical del lenguaje operístico italiano en la dramaturgia calderoniana de *Angélica y Medoro* (1722)», *Hipogrifo*, 8/2 (2020), pp. 217-231.

proseguirá con el protagonismo ya otorgado en *Las amazonas de España* interpretando a Medoro en la pieza de teatro grande, y a América en la loa que precedió a la ópera, donde canta junto a sus compañeras María de San Miguel (Europa), Francisca Quirante (África) y Águeda de Ondarro (Asia), a través de un recitativo polifónico, los siguientes versos que se disponen a continuación y que dan comienzo a esta fiesta teatral:

ASIA Y AMÉRICA	África, y Europa.
ÁFRICA Y EUROPA	América y Asia.
ASIA Y AMÉRICA	De Francia en obsequio.
LAS 4	Sobre quien aplaudidas merece, se dan la batalla respondiendo los ecos, al arma, al arma.
ECO	Al arma, al arma.
LAS 4	Pues a dos Himeneos hacen la salva tiorbas, y clarines, liras y cajas ¹¹⁸¹ .

Precisamente tres de las cuatro actrices –con la única excepción de Francisca Quirante– que interpretaron estos continentes, serán las que ejecuten los tres papeles protagonistas de *Angélica y Medoro*. De igual modo que en la ópera vista anteriormente, *Las amazonas de España*, nos encontramos con un número relativamente alto de recitativos y arias por acto, en cierto sentido muy similar al que podemos localizar en las óperas de pluma italiana¹¹⁸². Así, de las 26 arias cantadas en esta ópera, Francisca de Castro interpreta cuatro, tan solo por debajo de las cinco de Angélica (Petronila Jibaja) e igualando en número a Elisa (Antonia Mejía) y Orlando (María de San Miguel). Es decir, las proporciones entre lo que canta cada actriz-cantante parecen repetirse respecto a *Las amazonas de España* de Cañizares-Facco. Un hecho que nos lleva a suponer que Zamora-San Juan imitaron o, se les impulso, el modelo anterior.

Tabla 75: Distribución de las arias, por acto y personaje, de *Angélica y Medoro* (1722) de Antonio de Zamora y José de San Juan¹¹⁸³.

Acto primero	Número	Personaje	Actriz-cantante	Íncipit
	1.	Orlando	María de San Miguel	«En vano la osadía»
	2.	Angélica	Petronila Jibaja	«Si el águila al sol»
	3.	Medoro	Francisca de Castro	«Paciencia, a padecer»
	4.	Elisa	Antonia Mejía	«Volad, volad ligeros»
	5.	Angélica	Petronila Jibaja	«Siento en el alma un blando»

¹¹⁸¹ ZAMORA, A. *Angélica y Medoro...*, f. 3r.

¹¹⁸² CARRERAS, J. J. «Entre la zarzuela y la ópera de corte...», p. 58.

¹¹⁸³ Esta información ha sido extraída del siguiente libreto: ZAMORA, A. *Angélica y Medoro...*

	6.	Reinaldos	Águeda de Ondarro	«Resuene el eco guerrero»	
	7.	Malandrín	Paula de Olmedo	«Ah, veo trompeta, toque a embestir»	
	8.	Bruneta	Rosa Rodríguez	«Anda acá, zorrillo mío»	
	9.	Orlando	María de San Miguel	«Orlando me llama»	
	10.	Medoro	Francisca de Castro	«Oh, tu vaga deidad»	
	11.	Angélica	Petronila Jibaja	«Ay, Cupido, quién creyera»	
	12.	Reinaldos	Águeda de Ondarro	«Suspensa la planta»	
	13.	Elisa	Antonia Mejía	«Todo el arte de buscarte»	
	Acto segundo	14.	Angélica	Petronila Jibaja	«Amor me debe amor»
		15.	Medoro	Francisca de Castro	«Ondas del viento mecidas»
		16.	Bruneta	Rosa Rodríguez	«Digo Pelafustán»
		17.	Reinaldos	Águeda de Ondarro	«Mi ardimiento generoso»
		18.	Orlando	María de San Miguel	«Del arroyo el curso ligero»
19.		Elisa	Antonia Mejía	«¡Qué cólera, qué furor!»	
20.		Malandrín	Paula de Olmedo	«Oye, chula embustera»	
21.		Medoro	Francisca de Castro	«Aquí estoy yo, que por ti»	
22.		Agramante	Francisca Quirante	«Suene, suene el parche guerrero»	
23.		Elisa	Antonia Mejía	«Oh, tu vago palacio»	
24.		Orlando	María de San Miguel	«Déjame dormir»	
25.		Marsilio	Josefa López	«Mi logro, mi laurel»	
26.		Angélica	Petronila Jibaja	«Mil veces dichoso»	

De hecho, cabe destacar cómo en ese mismo año, se representa en el Teatro de los Caños del Peral «la primera ópera cantada por la compañía de los trufaldines»¹¹⁸⁴ dedicada a Isabel de Farnesio, titulada *L'interesse schernito dal proprio inganno* y puesta en música por Gioacchino Landi. Un aspecto muy interesante de esta obra es que, tal y como establecen Carreras y Doménech Rico, los propios farsantes italianos reconocían sus limitaciones a la hora de interpretar una pieza de tales características, apuntando la siguiente información en el prólogo de esta: «che chi canta non è la sua professione, ma tutti principianti per diletto, e senza vanità di meritar titolo virtuoso»¹¹⁸⁵.

Un año más tarde, esta misma compañía volvía a representar otra ópera de Gioacchino Landi, dedicada a Felipe V, titulada *Ottone in villa* (1723), por haber sido «già fatta più volte con approvazione in Italia»¹¹⁸⁶. Según Doménech Rico, la razón por la cual esta troupe abordó en estos años el repertorio operístico italiano fue doble: en primer lugar, para competir con la zarzuela, que tantos aficionados generaba entre el público español; y, en segundo lugar, para

¹¹⁸⁴ LOLO, Begoña. «La música italiana en el discurso de poder...», p. 2110.

¹¹⁸⁵ DOMÉNECH RICO, Fernando. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral...*, p. 218.

¹¹⁸⁶ LOLO, B. «La música italiana en el discurso de poder...», p. 2110.

también rivalizar con los títulos de las óperas hispanas que se estaban representando en el Coliseo del Buen Retiro y que tanto parecían gustar a los monarcas¹¹⁸⁷. Un acontecimiento que nos demuestra cómo las compañías españolas –en este caso las de José de Prado y Juan Álvarez, que fueron las encargadas de ejecutar este ciclo dramático de 1720-1724– se adaptaron completamente a las exigencias y a las estructuras de un género como el de la ópera italiana que sin duda venía para establecerse como referente teatral en la capital madrileña.

De hecho, el 30 de marzo de 1723 se representa la cuarta ópera hispana de este ciclo, *La hazaña mayor de Alcides* o *El mayor blasón de Alcides*, con libreto de José de Cañizares y música de Giacomo Facco. Una obra que se convertiría, tal y como afirma López Alemany, en «una excelente muestra de la gran importancia adquirida por la música en estos nuevos espectáculos, ya que tanto el autor de la partitura como del texto literario cobran por primera vez los mismos honorarios por su trabajo, 5.500 reales de vellón cada uno»¹¹⁸⁸. Además, siguiendo en la misma línea de las producciones comentadas anteriormente, en esta obra se llega casi a la treintena de arias, superando en número incluso a sus predecesoras.

Así, si bien es cierto que se siguen las mismas relaciones entre el tipo de personaje y la cómica que lo ejecutó, el número de piezas que cada actriz-cantante interpretó sí que cambió ligeramente. Mientras que Petronila Jibaja era la indiscutible protagonista –en cuanto al número de arias interpretadas– en las anteriores óperas, en esta lo será Francisca de Castro, ya que cantará un total de seis arias en solitario, dos dúos y un aria a dúo; frente a las cinco arias en solitario y la única aria a dúo de Petronila Jibaja. Que nuestra cómica interpretase casi un 30% de las piezas cantadas, cuando hay un total de doce personajes, dice mucho acerca de la evolución que estaría experimentando en los primeros años de la década de 1720¹¹⁸⁹. A continuación, se dispone toda esta relación de las partes cantadas que interpretó cada actriz-cantante en *La hazaña mayor de Alcides*:

Tabla 76: Distribución de los números musicales, por acto y personaje, de *La hazaña mayor de Alcides* (1723) de José de Cañizares y Giacomo Facco¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁷ DOMÉNECH RICO, Fernando. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral...*, pp. 73-76.

¹¹⁸⁸ LÓPEZ ALEMANY, I. «En música italiana / y castellana en la letra». El camino hacia la ópera italianizante..., p. 12.

¹¹⁸⁹ En cambio, cabe resaltar que, a pesar de estas diferencias respecto al número de arias interpretadas, tanto Francisca de Castro, María de San Miguel, Petronila Jibaja, Ana Lorenzo, como Águeda de Ondarro, recibieron la misma cantidad económica como pago. Véase VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C. *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 212.

¹¹⁹⁰ Esta información ha sido extraída del siguiente libreto: CAÑIZARES, José de. *La hazaña mayor de Alcides*. Madrid, BNE, MSS/15599, 1723.

<i>Acto primero</i>	<i>Número</i>	<i>Personaje</i>	<i>Actriz-cantante</i>	<i>Íncipit</i>
	1.	Hércules	María de San Miguel	Aria «Avance, avance»
	2.	Hércules y Teseo	María de San Miguel y Francisca de Castro	Dúo «No dudes mi amor»
	3.	Teseo	Francisca de Castro	Aria «Asaltado está mi pecho»
	4.	Omphale	Petronila Jibaja	Aria «Quédate en guarda»
	5.	Piroctoo	Águeda de Ondarro	Aria «Sin vida voy»
	6.	Omphale	Petronila Jibaja	Aria «Viva quien ya venció»
	7.	Omphale y Teseo	Petronila Jibaja y Francisca de Castro	Aria a dúo «Señora, yo estoy sin mí»
	8.	Electra	Antonia Mejía	Aria «Aunque es fiero, y animoso»
	9.	Júpiter	Ana Lorenzo	Aria «Rasgando a la nube»
	10.	Pizpireta y Coscorrón	Rosa Rodríguez y Paula de Olmedo	Dúo «Digo, ah, señora»
	11.	Pizpireta y Coscorrón	Rosa Rodríguez y Paula de Olmedo	Aria a 2 «Toca a rebato»
	12.	Teseo	Francisca de Castro	Aria «No hago poco, créeme»
	13.	Júpiter y Plutón	Ana Lorenzo y Josefa López	Dúo «Ah del abismo, ah del mar»
	14.	Piroctoo y Teseo	Águeda de Ondarro y Francisca de Castro	Aria a dúo «Mi ultraje no siento»
<i>Acto segundo</i>	15.	Hércules	María de San Miguel	Aria «Al arma ligeros»
	16.	Teseo	Francisca de Castro	Aria «Di, que ya muerto estoy»
	17.	Piroctoo	Águeda de Ondarro	Aria «El tronco a quien el viento»
	18.	Omphale	Petronila Jibaja	Aria «Al coger la fresca rosa»
	19.	Hércules	María de San Miguel	Aria «¿Qué es esto, aleve estrella»
	20.	Omphale	Petronila Jibaja	Aria «Si es que hay remedio»
	21.	Electra	Antonia Mejía	Aria «Va la ovejuela de rama en rama»
	22.	Coscorrón	Paula de Olmedo	Aria «La media, el calzado»
	23.	Pizpireta y Coscorrón	Rosa Rodríguez y Paula de Olmedo	Dúo «¿Con que esto acabó?»
	24.	Teseo	Francisca de Castro	Aria «Canta el cisne»
	25.	Júpiter	Ana Lorenzo	Aria «Dale el decreto»
	26.	Hércules	María de San Miguel	Aria «Franquea el triste espacio»
	27.	Plutón	Josefa López	Aria «Elige luego»
	28.	Piroctoo y Teseo	Águeda de Ondarro y Francisca de Castro	Dúo «Primero es el amor»
	29.	Omphale	Petronila Jibaja	Aria «Del corazón más pérfido»

Resulta muy interesante recoger aquí un acontecimiento que ocurrió un mes antes del estreno de esta obra. Según se indica en un documento con fecha del 12 de febrero de 1723, tanto Francisca de Castro como su marido Ramón de Villafior, se fugaron de Madrid. Por lo tanto, y debido a lo necesaria que era esta cómica para el estreno de *La hazaña mayor de*

Alcides, se decreta una orden de busca y captura para encontrar a esta pareja de actores «y demás que fueren en su compañía». Debido a su extensión, a continuación, se recoge un fragmento de dicho documento:

Hago saber a los corregidores, gobernadores, lugartenientes, alcaldes mayores, ordinarios, y otros jueces y justicias de cualesquiera ciudades, villas y lugares de estos reinos [...] cómo estando para ejecutarse de orden de S.M. el Real festejo de una comedia en el Real Coliseo del Buen Retiro en celebridad de la llegada a esta Corte de la Serenísim Sra. Princesa de Orleans, futura esposa del Serenísimo Sr. Infante don Carlos, y embargadas para este efecto la formación de las compañías de representantes de este año las personas de Ramón de Villafior y Francisca de Castro, su mujer, han hecho fuga de esta Corte este día, faltando al cumplimiento de su obligación y a lo que es de Real servicio, y en virtud de la Real cédula de S.M. [...] hagan todas las diligencias que tuvieren por convenientes en busca de las personas de los dichos Ramón de Villafior y Francisca de Castro y demás que fueren en su compañía y los prendan y embarguen la ropa que llevaren, y con la custodia y resguardo conveniente las remitan a esta Corte, donde se dará pronta satisfacción de las costas y gastos que en ello se causaren por convenir así al Real servicio de S.M.¹¹⁹¹

Gracias a la investigación llevada a cabo por González Ludeña¹¹⁹², que ha localizado y transcrito tres arias sueltas de esta ópera, anteriormente desconocidas, podemos acercarnos brevemente a las cualidades vocales de Francisca de Castro¹¹⁹³. La primera de ellas, «Asaltado está mi pecho» tuvo que gozar de cierta popularidad dentro y fuera del ámbito teatral, ya que tal y como señala este autor, aparece en dos libros de clavicordio y uno de arpa de la época¹¹⁹⁴. Además, en este último, se señalaba en el encabezado de esta, que se trataba de un «aria del coliseo», es decir, de una pieza directamente extraída de una representación teatral, tal y como se recoge en la ilustración dispuesta a continuación:

¹¹⁹¹ El documento completo puede ser consultado completo en VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 119.

¹¹⁹² La fuente original de donde González Ludeña ha localizado estas piezas es *Apuntes y copias de piezas para aprender la música*, Biblioteca Nacional de España, E-Mn M/5004.

¹¹⁹³ Estas tres piezas son, siguiendo la numeración que hemos dispuesto anteriormente en la tabla, las siguientes: 3. «Asaltado está mi pecho» (Teseo), 4. «Canta el cisne, y anunciando» (Teseo) y 5. «Si es que hay remedio» (Omphale). Para consultar estas transcripciones véase GONZÁLEZ LUDEÑA, C. *El dramaturgo José de Cañizares...*, pp. 548-566.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

Ilustración 20: Primeros compases de la versión para arpa del aria «Asaltado está mi pecho» de Teseo de *La hazaña mayor de Alcides* (1723)¹¹⁹⁵.

Aria del Coliseo 31

A sal ta doer ta mi pecho Co moer Co lla quien con

Los aspectos más interesantes de esta pieza, además de que Francisca de Castro debía abordar una extensión de Do₃-Sol₄, son las continuas agilidades en palabras como «mar» (C26-29, C53-59 y C61-63) o «viento» (C67-76), que sin duda demuestran el cierto grado de virtuosismo vocal que la actriz-cantante debía poseer en estos años. A continuación, se recogen dos de estos ejemplos citados anteriormente:

Ejemplo musical 22: Fragmentos (C53-59 y C67-76) del aria «Asaltado está mi pecho» interpretada por Teseo en *La hazaña mayor de Alcides* (1723)¹¹⁹⁶.

C53-59:

Teseo mar el mar

Acomp.

C67-76:

Teseo el vien to

Acomp.

De hecho, es muy probable que la fama de esta pieza, que la llevó a ser transcrita para clavicordio y arpa, comenzase en el mismo momento en el que se estrenó esta ópera, es decir,

¹¹⁹⁵ [ANÓNIMO] *Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII*, Madrid, BNE, M/816 [ca. 1723], ff. 31-32.

¹¹⁹⁶ Estos ejemplos han sido extraídos de GONZÁLEZ LUDEÑA, C. *El dramaturgo José de Cañizares...*, pp. 549-550.

en marzo de 1723. Un poeta, el riojano Juan José de Salazar y Ontiveros, apodado *El Abad de Cenicero*, dedica expresamente un soneto a la interpretación que nuestra actriz-cantante hizo de este número¹¹⁹⁷. Es decir, en cierto sentido podemos aproximarnos, gracias a este clérigo, a cuál era la recepción de esta obra y, por supuesto, de la manera de cantar de Francisca de Castro:

*A la Area: Asaltado está mi pecho, que cantó Francisca de Castro, en la Zarzuela, La hazaña mayor de Alcides, hizo el Autor en su elogio el siguiente soneto*¹¹⁹⁸.

Rompe tu duda armónico portento,
y prefiere el amor, porque la fama,
con la dulzura, que tu voz derrama,
ser porción solícita de tu aliento.
El combatido escollo, al mar, y al viento,
Burla constante, y por deidad te aclama
si tu armonía a su dulzura inflama,
¿cuál será en lo sensible el ardimiento?
El alma que atiende tu sonoro canto
que de Omphale engrandece la memoria,
al oído se asoma con espanto:
pues juzga en blanda suavidad notoria,
que murió el cuerpo con tan dulce encanto,
y por milagro tuyo está en la gloria¹¹⁹⁹.

En la segunda de las arias recogidas por González Ludeña, «Canta el cisne, y anunciando», perteneciente al segundo acto de la ópera, Francisca de Castro hace gala, de nuevo, de este virtuosismo vocal que poseía. Con un rango vocal más grave que en la pieza anterior, Si₂-Re₄, va abordando todo tipo de agilidades en palabras como «canta» (C16-22), «llanto» (C40-44 y C63-65) o «gorjeo» (C68-72), entre otras, que bien nos pueden recordar al aria «Si de rama en rama» que la graciosa Tisbe (Paula de Olmedo) interpretó en *Acis y Galatea* (1710). Estamos, por lo tanto, ante una pieza con una relación música-texto en absoluto silábica, llena de saltos y de agilidades que requerían de una sólida técnica vocal por parte de

¹¹⁹⁷ Para ampliar la información acerca de este autor puede consultarse el siguiente artículo: CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando. «Juan José de Salazar y Ontiveros: en los albores de la Ilustración (de Quevedo a Meléndez Valdés)», *Los viajes de la Razón: estudios dieciochistas en homenaje a María-Dolores Albiac Blanco*, M.D. Gimeno Puyol, E. Viamonte Lucients (coords.), Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 37-48.

¹¹⁹⁸ Hemos respetado aquí las cursivas y las mayúsculas originales del texto. Por otra parte, cabe destacar la denominación de «zarzuela» que este autor da a esta obra.

¹¹⁹⁹ SALAZAR Y ONTIVEROS, J. J. *Poesías varias en todo género de asuntos y metros...*, p. 52.

la cantante. A continuación, recogemos dos de los ejemplos citados anteriormente con la finalidad de ilustrar lo que esta intérprete tenía que cantar:

Ejemplo musical 23: Fragmentos (C16-22 y C68-72) del aria «Canta el cisne, y anunciando» interpretada por Teseo en *La hazaña mayor de Alcides* (1723)¹²⁰⁰.

C16-22:

C68-72:

Una vez más, el anterior religioso riojano, Salazar y Ontiveros, que admiraba la poesía de Cañizares¹²⁰¹, dedica unos versos a esta pieza, señalando aspectos de la interpretación de Francisca de Castro como, por ejemplo, su «acento veloz», así como el dominio que una sola voz podía conseguir de todas estas «melodías» del canto del cisne. Antes de recoger esta composición poética, nos gustaría destacar aquí que estamos ante un caso de un clérigo que sí apreciaba y disfrutaba de lo que ocurría y se cantaba en escena. Un aspecto que nos lleva a relativizar la imagen que este sector tenía de las comediantes, no siempre negativa:

*A la Cantada, Canta el Cisne, y anunciando, que cantó una dama, dijo esta décima*¹²⁰²

Es tu canto nuncio blando
de sonora anunciación,
pues cisne su admiración
canta el cisne, y anunciando:
su tragedia está cantando,
en trinadas armonías,
y rinde soberanías

¹²⁰⁰ Estos ejemplos han sido extraídos de GONZÁLEZ LUDEÑA, C. *El dramaturgo José de Cañizares...*, pp. 556-557.

¹²⁰¹ Para ampliar la información sobre estos aspectos véase: LOPE TOLEDO, José María. «Otro poeta riojano desconocido, D. Juan José de Salazar y Hontiveros». *Berceo*, 14 (1952), pp. 491-544.

¹²⁰² De igual modo que en el caso anterior, hemos respetado aquí tanto las mayúsculas como la cursiva indicada por el autor.

a aquese acento veloz,
viendo que sola tu voz
domina sus melodías¹²⁰³.

Además, ya para finalizar, cabe también la posibilidad de que en el año 1724 interpretase el papel de Venus en la adaptación realizada por Alejandro Rodríguez y Giacomo Facco, de la comedia calderoniana *Fieras afemina amor*. Sin embargo, aunque se destinase para ella este papel de la diosa, un documento con fecha del 10 de abril de 1724, es decir, firmado tan solo siete días antes del estreno de la obra, nos informa acerca de la indisposición de nuestra actriz-cantante:

Respecto a la enfermedad que le ha sobrevenido a Francisca de Castro, que en la comedia prevenida de *Fieras afemina amor* hacía el papel de Venus, y que este es cantado, y por si no pudiese hacerle por agravarse más su indisposición, se acordó que este papel lo ejecute Petronila Jibaja, y el de Petronila, Manuela de Torres, y el de ésta, Josefa de Cisneros, lo que se les participará por medio de los caballeros comisarios para que, entendidas de la novedad y del repartimiento, estudie cada una el papel que se les señala, y que sea con la brevedad posible por el poco tiempo que hay hasta la ejecución de la fiesta, pues tiene S.M. señalado para ella el día 17 de este mes, segundo de Pascua de Resurrección¹²⁰⁴.

Por lo tanto, resulta complicado confirmar si finalmente Francisca de Castro actuó en este estreno debido a la afección que padecía. Sea como fuere, el libretista destinó para ella una cómica escena en el sainete –ya mencionada en el apartado relativo a Rosa Rodríguez– donde la Gallega, quejándose de que el poeta no le ha dado ningún aria para interpretar en la comedia principal, canta la pieza «Pues cómo en una fiesta del Retiro», a la que Francisca de Castro, haciendo de ella misma, responde: «Cierto que me da enfado escucharla»¹²⁰⁵. Además, a modo de curiosidad, la otra cómica que actúa en este sainete, María de San Miguel, compara el canto de nuestra actriz directamente con el de un ruiseñor en los siguientes versos:

Eso es cosa / estrafalaria / Señora Rosa / si armoniosa / Castro llega / a imitar un
ruiseñor¹²⁰⁶.

El protagonismo de Francisca de Castro en estas cuatro de las cinco óperas¹²⁰⁷ representadas en el ciclo dramático de 1720-1724 para el ámbito cortesano, demuestran tanto

¹²⁰³ SALAZAR Y ONTIVEROS, J. *Poesías varias en todo género de asuntos y metros...*, p. 84.

¹²⁰⁴ LÓPEZ ALEMANY, I. y VAREY, J. E. *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724...*, p. 232.

¹²⁰⁵ RODRÍGUEZ, A. *Fieras afemina amor...*, f. 110.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, ff. 108-109.

¹²⁰⁷ No descartamos que actuase también en *Amor es todo invención*, *Júpiter* y *Anfitrión* (1721) del binomio conformado por Cañizares y Facco. De hecho, tiene sentido que en esta obra se emplease la misma relación personaje-intérprete que en su predecesora y en sus sucesoras, pero desconocemos cuál fue el reparto original del estreno.

el tipo de obras que esta actriz-cantante podía interpretar, como el prestigio que estaba adquiriendo como intérprete. De hecho, tal y como hemos podido comprobar, sí que hay un cierto grado de evolución –respecto al protagonismo musical– entre el Aníbal de *Las amazonas de España* (1720) y el Teseo de *La hazaña mayor de Alcides* (1723), un aspecto que demuestra las cualidades que Francisca de Castro poseía como actriz-cantante y el cada vez mayor protagonismo musical y escénico que le otorgaban libretistas y compositores como José de Cañizares, Antonio de Zamora o Giacomo Facco, entre otros.

7.1.3. Princesas, reyes y galanes: personajes para una cantante de ópera

La experiencia obtenida en el ciclo dramático cortesano de 1720-1724 llevará a Francisca de Castro a convertirse en una de las principales cantantes de ópera de las producciones para los teatros públicos de la década sucesiva. En los últimos años de 1720 y primeros de 1730, se producen varios hechos decisivos que tendrán un gran impacto en la cartelera teatral madrileña: en primer lugar, la llegada de compositores italianos como Corradini, Corselli y Mele, entre otros, a la capital; y, en segundo, el abandono total de «los cantantes italianos del teatro de los Caños del Peral»¹²⁰⁸. Aunque esta compañía ya se había disuelto hacia 1725, este edificio permaneció cerrado exactamente durante una década. Un acuerdo de la Villa, con fecha del 13 de julio de 1735, nos confirma que «las compañías cómicas españolas» ya se encontrarían representando en los Caños del Peral en ese mismo año¹²⁰⁹:

En este ayuntamiento se tuvo presente hallarse Madrid sin goce del producto que a sus propios pertenece por la casa y sitios que llaman de los Caños del Peral, sin embargo, de las últimas diligencias que antecedentemente se han practicado para ponerle corriente, cuyo éxito parece le ha embarazado el patrocinio con que han ocupado dicha casa los individuos de la compañía de farsantes italianos, y mediante el grave perjuicio que Madrid padece en la falta de este aprovechamiento y tener entendido ocupan hoy el referido teatro las compañías cómicas de españoles destinadas para el público [...] ¹²¹⁰

De hecho, en este mismo mes de julio de 1735, se van a representar en el Coliseo de los Caños del Peral dos óperas representadas por, tal y como reza en la portada de sus libretos (ver ilustración recogida a continuación), la «compañía de representantes españoles de esta corte». Una troupe formada, tal y como se desprende de los repartos de estas obras,

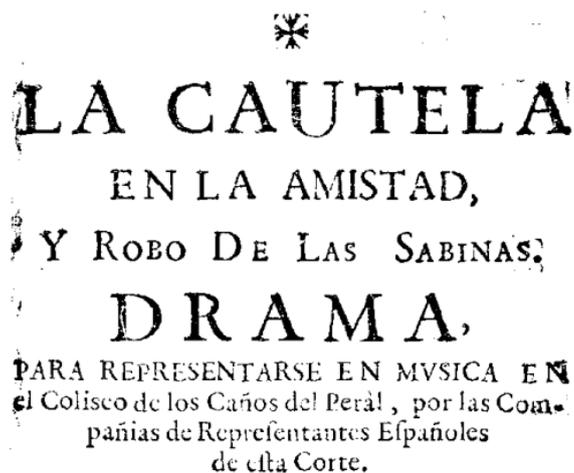
¹²⁰⁸ COTARELO Y MORI, E. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico...*, p. 98.

¹²⁰⁹ DOMÉNECH RICO, F. *La compañía de los trufaldines y el primer teatro...*, pp. 84-85.

¹²¹⁰ Recogido en *Ibid.*, p. 85.

esencialmente por las actrices-cantantes de las agrupaciones de Ignacio Cerqueira y Manuel de San Miguel para la temporada de 1735-1736. Es decir, intérpretes como Isabel Vela, Rita de Orozco, las hermanastras Castro, Rosa Rodríguez, Juana Vázquez, Josefa López, Bernarda de Villafior o María Luisa de Chaves, entre otras, se juntaron para llevar a cabo un breve proyecto operístico impulsado por el Gobernador del Consejo de Castilla¹²¹¹.

Ilustración 21: Portada de la ópera *La cautela en la amistad y robo de las sabinas* (1735) donde se dispone el nombre de la «compañía de representantes españoles de esta corte»¹²¹².



La primera de estas dos óperas referidas anteriormente va a ser *Trajano en Dacia*, y *cumplir con amor, y honor*, con libreto del «ingenio matritense» José de Cañizares y música de Francesco Corradini y dedicada a la Princesa de Asturias, Bárbara de Braganza. Según Kleinertz, esta obra es una adaptación del *dramma per musica Trajano* (1723), con libreto del Abate Giovanni Biavi y música de Francesco Mancini, pero con una trama ambientada en Dacia en vez de en Ctesifonte, capital de los partos¹²¹³. En esta obra, Francisca de Castro daría vida a Plotina, princesa prometida de Trajano (Juana de Orozco), pero enamorada indisimuladamente de Adriano (Rita de Orozco), a quien quiere que Trajano adopte para ser nombrado su sucesor¹²¹⁴.

PLOTINA

El honor está en Trajano,

¹²¹¹ Los actores de la compañía y las actrices que no eran de cantado se destinaban a ejecutar los papeles de «mujeres de acompañamiento» y las comparsas, tal y como se puede apreciar en el reparto de *La cautela en la amistad y robo de las sabinas*. Véase AGRAMONT Y TOLEDO, Juan. *La cautela en la amistad y robo de las sabinas*. Madrid, BNE, T/12419, 1735, f. 2.

¹²¹² *Ibid.*, f. s. n. [portada].

¹²¹³ KLEINERTZ, R. «Ruler-Acclamation in Spanish Opera...», pp. 236-237.

¹²¹⁴ Para ampliar la información acerca de esta trama véase ROMERO RECIO, Mirella. «Trajano. De gobernante ideal a personaje dramático en la España del siglo XVIII», *El legado de los emperadores hispanos*, M. Romero Recio (coord.), Sevilla, Colección Historia, 2018, pp. 49-66.

la piedad en Adriano;
y no sé, triste, o contenta,
qué elegir, ni qué dejar¹²¹⁵.

En esta primera obra interpretada por «la compañía de representantes españoles de esta corte», nuestra actriz se aleja de los protagonistas masculinos a los que nos tenía acostumbrados para hacer frente a la protagonista femenina, quien, junto con el personaje de su hermana Sabina –interpretado curiosamente, o quizás de manera completamente intencionada, por María Antonia de Castro– originan los complejos enredos amorosos de la obra, muy próximos al modelo del *dramma per musica* metastasiano. De hecho, es bastante posible que ambas hermanastras fueran escogidas específicamente para interpretar estos roles con la finalidad de cantar a dúo.

Probablemente, tan solo unos días más tarde del estreno de *Trajano en Dacia*, se representa en el mismo Coliseo de los Caños del Peral la ópera *La cautela en la amistad y robo de las sabinas*, con texto de Juan de Agramont y Toledo y música del italiano Francesco Corselli, dedicada en este caso a la Infanta María Teresa. En esta obra, siguiendo ya la tipología de personaje que solía ejecutar, Francisca de Castro interpreta a Rómulo, el rey de una Roma apagada por la falta de mujeres. Se trata de una obra con 18 números musicales, de los cuales Francisca de Castro interpreta cinco, igualándose solamente en número con Eresilea, interpretado por su prima, la actriz-cantante Isabel Vela:

Tabla 77: Distribución de los números musicales, por acto y personaje, de *La cautela en la amistad y robo de las sabinas* (1735) de Juan Agramont y Toledo y Francesco Corselli¹²¹⁶.

Acto	Número	Personaje	Actriz-cantante	Íncipit
primero	1.	Rómulo	Francisca de Castro	«Por más que el jilguerrillo»
	2.	Camilo	Juana Vázquez	«Sube el fuego a su elemento»
	3.	Tacio	Rita de Orozco	«Admito, señora»
	4.	Eresilea	Isabel Vela	«Cual roca combatida»
	5.	Elicia	María Antonia de Castro	«No admito afición»
	6.	Julieta	Bernarda de Villafior	«Casaca, paseo»
	7.	Pastelón	Rosa Rodríguez	«Vuesarced se casará»
	8.	Eresilea y Rómulo	Isabel Vela y Francisca de Castro	Aria a dúo con Rómulo «No dudes mi verdad»
	9.	Rómulo	Francisca de Castro	«Aparta, señora»

¹²¹⁵ CAÑIZARES, José de. *Trajano en Dacia, y cumplir con amor y honor. Drama de un ingenio matritense*. Madrid, BNE, T/9043(1), 1735, f. 10.

¹²¹⁶ Esta sucesión de piezas ha sido extraída del siguiente libreto: AGRAMONT Y TOLEDO, Juan. *La cautela en la amistad y robo de las sabinas*. Madrid, BNE, T/12419, 1735.

	10.	Camilo, Eresilea, Rómulo y Elicia	Juana Vázquez, María Antonia de Castro, Francisca de Castro e Isabel Vela	Aria a 4 «Cupido, amoroso»
<i>Acto segundo</i>	11.	Elicia	María Antonia de Castro	«Copia bella, mira que Elicia»
	12.	Tacio	Rita de Orozco	«Cristal detenido»
	13.	Rómulo	Francisca de Castro	Aria «Victoria, y estrella»
	14.	Pastelón	Rosa Rodríguez	«Casarse: ay, ¡qué gusto!»
	15.	Eresilea	Isabel Vela	«Casarse obligada»
	16.	Pastelón y Julieta	Rosa Rodríguez y Bernarda de Villaflor	Aria a dúo «Un niño, es fortuna»
	17.	Camilo	Juana Vázquez	«Aquella barquilla»
	18.	Eresilea	Isabel Vela	«Gracias, Neptuno»
	Extra	Rómulo	Francisca de Castro	«Y pues el bien, que ahora»

Resulta muy interesante destacar aquí cómo parte del reparto y de los principales papeles cantados de esta obra estaban abordados por la familia Castro: María Antonia en el papel de Elicia, la hija de Francisca, Bernarda de Villaflor, en el de la criada Julieta, e Isabel Vela, en el de Eresilea. Además, al analizar las relaciones producidas en los números colectivos, podemos comprobar cómo son ellas también las protagonistas de estos, cantando Isabel Vela y María Antonia a dúo; y estas dos últimas, junto a Francisca de Castro y Juana Vázquez, en el canto a 4 voces «Cupido, amoroso», con el que se finaliza el primer acto:

RÓMULO	Cupido, amoroso
CAMILO	Cupido, traidor
ERESILEA	Haz, que como amante
ELICIA	Y que como Dios
LOS 4	Logremos los cuatro, la gloria mayor.
ERESILEA	Y diga el afecto
ELICIA	Si alcanza su acción
CAMILO	Dispuesto el recelo
RÓMULO	Alegre en la voz
TODOS	Que viva y que impere triunfante el amor ¹²¹⁷ .

En cambio, un hecho muy interesante acerca de esta obra, y que pone en evidencia las cualidades vocales que Francisca de Castro debía poseer, es que Francesco Corselli y Juan de Agramont y Toledo insertan para ella un aria extra al final del libreto, probablemente con la

¹²¹⁷ *Ibid.*, f. 26.

intención de explotar todas estas capacidades vocales ante el público. No cabe duda de que la mayoría de las piezas de esta obra estaban destinadas a una actriz-cantante en concreto, pero este plus, sumado a las ya tres arias que interpretaría este personaje en solitario, no hacen más que confirmar este citado virtuosismo que poseía esta actriz-cantante. La introducción de esta aria amorosa en el libreto de Agramont reza así:

Aria amorosa añadida a la señora Francisca de Castro, que hace (como queda dicho) a Rómulo. Entra en la escena XII. Acto segundo, pág. 48, línea 5.

Y pues el bien, que ahora
espero, no camina presuroso,
diga mi acento triste, y amoroso.

Aria
Temerosa mi pasión,
siente, teme, duda, espera,
con impulsos de la hoguera,
que creciendo va severa,
viendo un bien que tarda ya.

Siendo, dudo, adoro, quiero,
tarda el bien, y por él muero,
y con esto queda en calma,
el afecto, vida, y alma,
pues el triunfo cerca está¹²¹⁸.

Precisamente un año después, en Carnaval del año 1736, la compañía de Cerqueira lleva a escena la ópera *Dar el ser el hijo al padre*, una adaptación anónima del libreto del *Artaserse* (1736) de Metastasio y puesta en música por Corradini. En esta obra, una vez más, Francisca de Castro interpretará a uno de los dos roles protagonistas masculinos, el de Arbaces, el hijo de Artabano, deportado por amar a la hermana del rey, Mandane. Sin duda, tal y como se puede comprobar en la tabla recogida a continuación, tanto Francisca de Castro como María Antonia se hicieron con el protagonismo musical de esta obra, interpretando un total de seis piezas la primera, y cinco la segunda. De nuevo, vuelve a repetirse el patrón que hemos comentado anteriormente, las hermanastras Castro interpretan varias obras de conjunto: en primer lugar, el dúo «Dulce dueño de mi vida»; y, en segundo, el terceto con Artajerjes «Habla, ingrato, y no ofendida».

¹²¹⁸ *Ibid.*, f. 55.

Tabla 78: Distribución de las arias, por acto y personaje, de *Dar el ser el hijo al padre* (1736), adaptación anónima del *Artaserse* de Metastasio y con música de Corradini¹²¹⁹.

<i>Acto</i>	<i>Número</i>	<i>Personaje</i>	<i>Actriz-cantante</i>	<i>Íncipit</i>
<i>primero</i>	1.	Arbaces	Francisca de Castro	Aria «Una voz, me presta aliento»
	2.	Artajerjes	María Luisa de Chaves	Aria «Ni tronco, que se opone»
	3.	Ratón	Rosa Rodríguez	Aria «Amo cierta perfección»
	4.	Semira	Bernarda de Villafior	Aria «Aunque la nave»
	5.	Mandane	M. ^a Antonia de Castro	Aria «Distante suena el ruido»
	6.	Artajerjes	María Luisa de Chaves	Aria «Ni admito este cetro»
	7.	Arbaces	Francisca de Castro	Aria «Hago al cielo»
	8.	Arbaces y Mandane	Francisca de Castro y M. ^a Antonia de Castro	Dúo «Dulce dueño de mi vida»
	9.	Ratón	Rosa Rodríguez	Aria «La viuda, qué ha perdido»
	10.	Arbaces	Francisca de Castro	Aria «Entra en el golfo un río»
<i>segundo</i>	11.	Mandane	M. ^a Antonia de Castro	Aria «Dale muerte, pero no»
	12.	Semira	Bernarda de Villafior	Aria «Veamos, fortuna»
	13.	Ariobano	Francisca Vallejo	Aria «Déjame hacer a mí»
	14.	Arbaces, Mandane y Artajerjes	Francisca de Castro, M. ^a Antonia de Castro y María Luisa de Chaves	Terceto «Habla, ingrato, y no ofendida»
	15.	Ratón	Rosa Rodríguez	Aria «Ay, señor, que es un gran gustillo»
	16.	Mandane	M. ^a Antonia de Castro	Aria «Tal vez, de dos imanes»
	17.	Arbaces	Francisca de Castro	Aria «Si un hijo, según fuero»

Para finalizar, nos gustaría recoger a continuación un soneto anónimo dedicado a Francisca de Castro, donde se defiende el uso de su «voz canora y lisonjera» frente a los timbres de los castrati italianos. El autor de esta composición defiende a los cantantes nacionales frente a aquellos provenientes de Italia, invitándoles a retirarse y dejar libres los escenarios para artistas como la admirada Francisca de Castro. En el momento en el que fue escrito, alrededor de 1731, Farinelli todavía no había llegado a la península, por lo que es probable que este ataque a los castrados tenga, tal y como afirma Medina, «un carácter genérico y presumiblemente anti-italiano, al estar fuertemente asociado a esta nacionalidad el oficio de cantante castrado de ópera»¹²²⁰:

Habla contra la caterva de los capones y a favor de la señora Francisca de Castro

¡Oh, vos, que apostatáis de los barbones;
vos, maridos, de anillo, hombres sisados;
llaves sin guardas, machos degradados,

¹²¹⁹ Extraído de KLEINERTZ, R. «Zu den Anfängen der Metastasio-Rezeption...», pp. 364-365.

¹²²⁰ MEDINA, Ángel. *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España*. Madrid, ICCMU, 2021, pp. 111-112.

que no sois más que dueñas en calzones!

Suspended, renegados de varones,
vuestros tonos blandujos, machucados;
cante la Castro, callen los castrados;
vayan a la cazuela los capones.

Canta, Francisca mía, pues tú puedes,
tú con tu voz canora y lisonjera,
de Chipre en el jardín pasar por ave.

Y aún, Júpiter, en vez de Ganímedes,
llevarte al cielo para sí pudiera
por beber en tus labios néctar suave¹²²¹.

7.1.4. Conclusiones

A través de estas páginas hemos podido acercarnos a la trayectoria de Francisca de Castro, probablemente una de las intérpretes más admiradas de la primera mitad de la centuria. A diferencia de sus compañeras, que contaban con perfiles más híbridos, Francisca parece consagrarse desde los inicios de su carrera como cantante, pues recordemos que fue expresamente contratada para este propósito por las compañías madrileñas. Además, los papeles protagonistas cantados que interpretó en las óperas y zarzuelas de 1720 y 1730 nos confirman sus cualidades como cantante y como digna sucesora de Manuela de Labaña, su madre, la cual pasó el relevo a sus dos hijas de un arte y un oficio ya irremplazable para el teatro con música madrileño.

¹²²¹ COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 67.

7.1.5. Tabla relativa a la trayectoria artística de Francisca de Castro

Tabla 79: Zarzuelas, óperas, comedias, loas y autos sacramentales representados por Francisca de Castro (1716-1738).

<i>Fecha</i>	<i>Título</i>	<i>Género</i>	<i>Autor texto</i>	<i>Autor música</i>	<i>Teatro</i>	<i>Compañía</i>	<i>Papel</i>
18.05.1716	<i>Fin de fiesta para la zarzuela La fineza en el delito</i>	Fin de fiesta	Salvo y Vela	¿?	¿?	Álvarez	Mujer 2
22.04.1720	<i>Las amazonas de España</i>	«Dramma músico»	Cañizares	Facco	Buen Retiro	Prado y Álvarez	Aníbal
07.04.1722	<i>Loa nueva para la fiesta Angélica y Medoro</i>	Loa	Cañizares	¿?	Buen Retiro	Prado y Álvarez	América
07.04.1722	<i>Angélica y Medoro</i>	«Dramma músico u ópera scénica en estilo italiano»	Zamora	José de San Juan	Buen Retiro	Prado y Álvarez	Medoro
30 .03 1723	<i>La hazaña mayor de Alcides</i>	«Fiesta en dos jornadas»	Cañizares	Facco	Buen Retiro	Prado y Álvarez	Teseo
17.04. 1724	<i>Fieras afemina amor</i>	Comedia de música	Alejandro Rodríguez (Adaptación de Calderón)	Facco	Buen Retiro	Cerqueira y San Miguel	Venus. Actúa en el baile
17.02.1729	<i>La estatua de Pigmalión</i>	Zarzuela	Francisco de León	Agustín de la Puerta	Cruz	San Miguel	Pigmalión
22.01.1731	<i>Con amor no hay libertad</i>	Zarzuela	Cañizares	Corradini	Cruz	Orozco	Antonia
1733	<i>Cuerdo delirio es amor</i>	Zarzuela	Cañizares	Corradini	Cruz	Orozco	Venus
05.12.1733	<i>Por conseguir la deidad entregarse al precipicio</i>	Zarzuela	Bustamante	Lana	Cruz	Orozco	Júpiter
07.1735	<i>Trajano en Dacia, y cumplir con amor, y honor</i>	«Drama para representarse en música»	Cañizares	Corradini	Caños del Peral	«Representantes españoles de esta corte»	Plotina, princesa

07.1735	<i>La cautela en la amistad y el robo de las sabinas</i>	«Drama para representarse en música»	Juan de Agramont y Toledo	Francesco Corselli	Caños del Peral	«Representantes españoles de esta corte»	Rómulo, rey galán
Ca. 1735 ¹²²²	<i>Triunfos de amor y desdén. Apolo y Dafne</i>	«Dama armónico»	«Ingenio de esta corte»	¿?	¿?	«Representantes españoles de esta corte»	Apolo
Carnaval 1736	<i>Dar el ser el hijo al padre</i>	«Melodrama armónico»	Traducción de <i>Artaserse</i> (1729) de Metastasio	Corradini	Príncipe	Cerqueira	Arbaces, galán
Noviembre 1736	<i>El ser noble es obrar bien</i>	«Dramma per musica»	Cañizares	Corradini	Caños del Peral	Músicas	Agatocles
Carnaval 1737	<i>Amor, constancia y mujer</i>	«Drama para representarse en música»	Traducción de <i>Siface</i> (1726) de Metastasio	Juan Bautista Mele	Caños del Peral	Músicas	Sífaces
30.05.1737	<i>Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria</i>	«Melodrama escénico»	Antonio Bazo. Adaptación de <i>Adriano in Siria</i> (1732) de Metastasio	Nebra	Cruz	Músicas	Adriano
16.10.1737	<i>La Casandra</i>	«Drama armónico»	Cañizares	Mateo de la Roca	Cruz	Músicas	Casandra
13.02.1738	<i>El oráculo infalible. Ipermestra</i>	«Dramma armónica»	Adaptación del <i>dramma per musica Ipermestra</i> (1724) de Salvini y Giacomelli	Juan Sisi Maestres	Cruz	Músicas	Linceo

¹²²² A pesar de que el libreto de esta obra (el MSS/152927) carece de fecha, entendemos que, a juzgar por su reparto, esta ópera tuvo que ser representada entre 1735 y 1736.

7.2. MARÍA ANTONIA DE CASTRO

7.2.1. Datos biográficos y árbol genealógico de una consagrada segunda dama

Eso no, celebrar, poetas viles Petrarcas tontos, Lopes mentecatos, celebrar a María con silbatos zambombas, y fandangos pastoriles. No habéis de darle músicas cerriles ni graznar a su oreja roncospatos ni a dama de tan dulces garabatos,	encender lamparillas, y candiles: eso, salvajes, no que es mi Marica una musa, o deidad de filigrana, alfiler de oro, con que amor me pica: es una esquila de cristal, y grana, airosa damisela, bella chica, y compendio del tomo de su hermana ¹²²³ .
--	--

El poeta Torres Villarroel dedicaba estos versos iniciales a la «musa» y «deidad de filigrana» María Antonia de Castro (Madrid, ca. 1710- Madrid, ca. 1771). Si bien este era su nombre artístico, debemos precisar que en muchos documentos la vamos a encontrar como María Antonia de Labaña o María Antonia Vela, tomando así el apellido de su madre, Manuela Labaña y Vela. Así, la comedianta protagonista de estas páginas nace en Madrid muy probablemente en torno a la década de 1710 y se convierte, a lo largo de toda su trayectoria, en una de las segundas damas más importantes de los decenios centrales del Setecientos. A través de su figura vamos a poder comprobar las aptitudes de una intérprete que era capaz de combinar a la perfección papeles cantados, con extensos papeles declamados, demostrando una completa versatilidad en cada una de las dos facetas de ser una actriz-cantante.

Si bien es cierto que, tal y como indica el poeta salmantino, ella era «compendio del tomo de su hermana», pues ambas compartieron apellido artístico, compañías, obras y una infinidad de números musicales, lo cierto es que no procedían exactamente de la misma familia, ya que tenían padres distintos. Así, como ya hemos precisado en el anterior apartado, Fernando de Castro –padre de Francisca– fallece en el año 1703, es decir, varios años antes del nacimiento de María Antonia¹²²⁴. Hecho que nos lleva a deducir que «Marica» fue fruto de una relación que Manuela de Labaña tuvo ya en su viudedad, tiempo después de la pérdida de su esposo. En cambio, la investigadora Bec va un paso más allá cuando apunta que el padre de María Antonia de Castro pudo haber sido Juan Álvarez, reputado segundo galán en las compañías de Sabina Pascual (1707-1708), José Garcés (1709-1717) y también autor de comedias entre 1717 y 1719 en Madrid. El hecho que lleva a esta investigadora a llegar a esta

¹²²³ TORRES VILLARROEL, D. *Jugueter de Talía, entretenimientos del numen...*, f. 73.

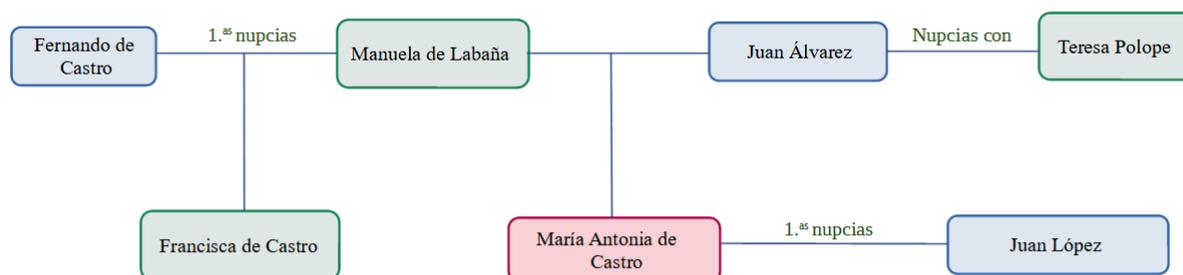
¹²²⁴ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía, origen y noticias...*, p. 501.

conclusión, que compartimos, es el documento con fecha del 12 de enero de 1728 que disponemos a continuación:

[Francisca de Castro y Ramón de Villaflor] otorgan y confiesan haber recibido y cobrado realmente y con efecto de Teresa Polope, vecina de esta dicha villa, viuda de Juan Álvarez; a saber 3.300 reales de vellón de cuya cantidad está depositada en Juan Álvarez, marido de la dicha Teresa Polope y la misma que dejó legada Manuela Vela a María Antonia su hija natural, y los dichos 3.300 reales de vellón recibieron los dichos Ramón de Villaflor y Francisca de Castro su mujer de la mano de la dicha Teresa Polope¹²²⁵.

La conclusión que establece Bec tras la lectura de esta carta de pago es que Teresa Polope, viuda de Juan Álvarez, entrega a María Antonia de Castro, la suma de 3.300 reales por ser la hija de este actor, probablemente fruto de una relación extramatrimonial entre este y Manuela de Labaña (citada como Manuela Vela en el documento). Además, otro de los aspectos que llaman la atención de este documento es que fuesen su hermanastra Francisca y su marido Ramón de Villaflor quienes recibiesen el pago de esta cantidad. Un hecho que nos lleva a suponer, por una parte, que ambos ejercían como tutores legales de nuestra actriz en el año 1728 y, por otra, a suponer que su nacimiento se produjo a finales de la década de 1710. A continuación, recogemos el árbol genealógico de esta intérprete:

Ilustración 22: Árbol genealógico de María Antonia de Castro.



De ser esta suposición cierta, María Antonia de Castro comenzaría a representar a muy temprana edad, pues en el año 1726 la encontramos –siempre acompañada de su hermanastra y de su cuñado– actuando para la compañía de Antonio Ferrer en Lisboa, desempeñando la

¹²²⁵ Recogido en BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 65.

categoría de cuarta dama¹²²⁶. De hecho, consta un pago de 140.300 reales en el *Libro de Despesa* de 1725-1726 a «João Martínez, calesero, por el traslado de Antonia de Castro, hermana de Francisca de Castro, y demás familia, y su ropa (alquiler de dos calesas y un mulo, guías, aduanas y licencia para el transporte desde Madrid)»¹²²⁷. En cambio, antes de continuar hablando sobre sus comienzos en el oficio teatral, nos gustaría recoger una tabla-resumen de su trayectoria:

Tabla 80: Temporada, compañía y categoría profesional de María Antonia de Castro (1726-1761).

<i>Temporada</i>	<i>Compañía</i>	<i>Categoría</i>	<i>Ciudad</i>
1726-1727	José Ferrer	4. ^a dama	Lisboa
1728-1729	Manuel de San Miguel	5. ^a dama	Madrid
1731-1732	Juana de Orozco	5. ^a dama	Madrid
1732-1733	Manuel de San Miguel	4. ^a dama	Madrid
1733-1734	Manuel de San Miguel	4. ^a dama	Madrid
1734-1735	Manuel de San Miguel	4. ^a dama	Madrid
1735-1736	Ignacio Cerqueira	4. ^a dama	Madrid
1736-1737	José Garcés	2. ^a dama	Madrid
1737-1738	«Músicas» / Ópera española	¿?	Madrid
1738-1739	Antonio de Inestrosa	2. ^a dama	Madrid
1739-1740	Antonio de Inestrosa	2. ^a dama	Madrid
1740-1741	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1741-1742	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1742-1743	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1743-1744	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1744-1745	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1745-1746	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1746-1747	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1747-1748	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1749-1750	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1750-1751	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1751-1752	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1752-1753	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1753-1754	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1754-1755	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1755-1756	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1756-1757	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1757-1758	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1758-1759	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1759-1760	José de Parra	2. ^a dama	Madrid
1760-1761	José Martínez Gálvez	2. ^a dama	Madrid

¹²²⁶ A pesar de que pueda parecer un puesto elevado para una actriz inexperta, lo cierto es que la agrupación de Antonio Ferrer para esta temporada era muy pequeña y con un carácter inminentemente familiar, por lo que dentro de este contexto no podemos considerar este puesto como «elevado».

¹²²⁷ Citado en BOLAÑOS DONOSO, P. y REYES PEÑA, M. «Presencia de comediantes españoles en el patio de las Arcas de Lisboa...», p. 255.

Desde sus primeros años de trayectoria y prácticamente hasta el fallecimiento de Francisca de Castro el 20 de abril de 1738, vamos a encontrar a ambas hermanas representando juntas para las principales compañías madrileñas: como la de Manuel de San Miguel, Juana de Orozco o Ignacio Cerqueira, entre otras. Esta inalterable unión nos puede llevar a suponer cómo este vínculo de tutelaje latente en los primeros años se fue convirtiendo, poco a poco, en una conexión profesional, pues además de formar parte de las mismas agrupaciones, interpretarían juntas papeles de la talla de Rómulo y Elicia en la ópera *La cautela en la amistad y robo de las sabinas* (1735); o Arbaces y Mandane en la ópera *Dar el ser el hijo al padre* (1736).

Al analizar su trayectoria podemos comprobar que pasó solo una década (desde 1726 hasta 1736) oscilando entre los puestos de cuarta y quinta dama para, ya en 1736, consolidarse como segunda dama hasta que se retire de los escenarios en 1761. Un hecho que es sin duda novedoso en los perfiles que venimos estudiando, pues, por un motivo u otro, las intérpretes solían cambiar de categoría, cosa que no parece ocurrir con la menor de las Castro. Por otra parte, esta especialización en este puesto durante 25 años resulta significativo, ya que conjuga dos facetas muy marcadas de su perfil como intérprete: la de actriz de declamado, y la de cantante.

Como ya hemos expresado en anteriores apartados este puesto de segunda dama se reservaba habitualmente a actrices de recitado como Sabina Pascual, Petronila Jibaja o Francisca Vallejo; en cambio, María Antonia de Castro parece ir un paso más allá, ofreciendo desde esta categoría a las agrupaciones de las que formó parte tanto la interpretación de grandes personajes hablados, como cantados. De hecho, los papeles de Lucrecia, Ifigenia y Eumene que interpretó en las zarzuelas de José de Nebra en la década de 1740 combinan perfectamente estas dos facetas, un hecho que no solía ser lo más habitual, pues recordemos que en este género se solían destinar específicamente roles para el habla o para el canto.

A pesar de que sí contamos con un amplio conocimiento de su vida profesional, poco sabemos de su vida privada más allá de su parentesco con Francisca de Castro y Manuela de Labaña. Si bien en la temporada de 1728-1729 para la troupe de Manuel de San Miguel se indica que era soltera, nunca más en ningún otro listado de compañía se muestra información acerca de su estado civil. Respecto a ello, la investigadora Bec afirma que contrajo matrimonio con el arpista y autor de comedias Juan Bautista Chavarría¹²²⁸, un aspecto con el que no estamos de acuerdo ya que este músico se retiraría de las tablas en torno a 1711, cuando se produce el

¹²²⁸ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 54.

nacimiento de nuestra actriz, y porque además este estaba casado con la actriz-cantante Manuela de la Cueva.

Desde nuestro punto de vista es muy probable que hubiese contraído matrimonio con el primer barba Juan López por varios motivos: en primer lugar, porque entre 1728 y 1745 forman parte prácticamente, año tras año, de la misma agrupación; y, en segundo, por el documento que recogemos a continuación, donde sus nombres se muestran juntos –como el de Antonio Palomino y Francisca Vallejo, que eran marido y mujer– en un escrito para la formación de compañías en la temporada de 1739-1740:

18 de marzo. Al pie del documento anterior. Notificaciones semejantes a José Esteban, de la compañía de Inestrosa, Antonio Palomino y Francisca Vallejo, su mujer («dijeron...tienen formada y firmada la lista de su compañía»), María Antonia de Castro y Juan López (contesta que «mediante en el año próximo pasado le produjo tan pocos útiles la representación hasta Martes de Carnestolendas de este año, que sin empeño no pudo mantener su familia ni gastos del tablado, sin embargo del deseo que tiene de servir a su Eminencia y al público, no puede representar en este año con el partido que lo ejecutó con el año pasado»)¹²²⁹.

Además, de este documento también se infiere el hecho de que ambos tuvieran descendencia, a diferencia de lo también establecido por Bec, pues habla del «mantenimiento de su familia». De hecho, entre 1745 y 1770 encontramos en los listados de las compañías madrileñas a tres artistas que pudieron haber sido directamente sucesores de María Antonia de Castro y su marido: el primer barba Nicolás López, el primer gracioso Gabriel López y el músico Juan Manuel López, aunque todos estos aspectos están todavía por confirmar.

Ya para concluir, cabe destacar que es muy probable que nuestra actriz dejase las tablas para ser monja, tal y como señala Peláez cuando afirma que «tomó los hábitos en San Clemente (Cuenca)»¹²³⁰. Finalmente, María Antonia de Castro fallece muy probablemente alrededor del 10 de agosto de 1771, pues es la fecha en la que está datada la única declaración de pobre¹²³¹ que hemos encontrado de ella¹²³². Se pone así fin al apellido de las Castro, aunque el legado de esta familia de cantantes y actrices continuaría, en intérpretes como Bernarda de Villafior, sobrina de la cómica protagonista de estas páginas.

¹²²⁹ Recogido en VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 300.

¹²³⁰ PELÁEZ MARTÍN, A. «María Ladvenant y Quirante: primera dama...», p. 143.

¹²³¹ Recordemos que este tipo de documento se solía redactar cuando el estado de salud de las cómicas no era demasiado favorable.

¹²³² AHPM., Protocolo n.º 20932, 1771, ff. 110r.-110v.

7.2.2. «Dice que representar / no sabe: y en dichos tales / sus glorias hace inmortales». La voz de las protagonistas femeninas

[...] De inhábil llega a culpar
a Antonia; y si al aria atiendo,
lo que ella canta durmiendo
quisieran otras, cantar,
dice que representar
no sabe: y en dichos tales
sus glorias hace inmortales;
pues no hay representación
donde los papeles son
en un todo, originales.

De muy vanas las murmura,
en sus torpes desvaríos,
sin mirar que no hay vicios,
donde hay gracia, y hermosura,
de sus trinos la dulzura
crédito es de su beldad;
con que el poeta, en verdad,
está de varón ajeno
pues lo que es de gracias; lleno
no puede ser vanidad¹²³³.

En torno al año 1730, un anónimo autor dedica estas décimas a María Antonia de Castro. En ellas, podemos apreciar cómo el desconocido poeta pone de relieve, entre otros aspectos, sus destrezas para cantar, para representar, así como la «dulzura de sus trinos». Si bien es cierto que estos versos están cargados de subjetividad, lo cierto es que nos ayudan a confirmar todas estas habilidades citadas antes que muy probablemente poseía esta actriz-cantante. Unas habilidades que la llevarían, prácticamente durante toda su carrera, a representar a los personajes protagonistas femeninos de óperas, zarzuelas y comedias de magia.

De hecho, resulta muy significativo que de los 23 personajes que sabemos que interpretó, 23 fuesen de género femenino, un aspecto que no se cumple con ninguna de las otras seis actrices estudiadas en este trabajo, pues todas ellas solían combinar papeles de ambos géneros. Por ello, cabe preguntarnos en este punto los motivos por los cuales María Antonia de Castro fue escogida una y otra vez para interpretar este tipo de roles. En nuestra opinión, puede deberse a dos aspectos principales: en primer lugar, por su voz, y, en segundo, por su apariencia física.

Gracias al estudio de las tres zarzuelas de Nebra dispuesto a continuación, sabemos que María Antonia de Castro tenía un rango vocal de Si₂-La₄ y probablemente una gran facilidad para realizar todo tipo de vocalizaciones, dos aspectos que solían ser característicos del plano

¹²³³ [ANÓNIMO] *Elogios que dedica a las excelentes gracias que guarnecen a la Señora María Antonia de Castro, cantando y no cantando, el propio aficionado que hizo el precedente*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14705/2 [sin fecha], p. 3.

musical de la protagonista femenina. Por otra parte, las referencias a la hermosura de esta actriz son constantes a lo largo de las obras que interpretó. Por ejemplo, en la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos* (1741), el personaje de Don Sebastián (Manuel de Castro) hace alusión a «la hermosura de Doña Mencía»¹²³⁴, interpretada por María Antonia de Castro; o en la zarzuela *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747), Polidoro (Ana Guerrero) hace referencia también a esta belleza cuando dice lo siguiente: «¿creerá, Ifigenia hermosa / solo en mi memoria viva?»¹²³⁵.

No obstante, y a pesar de que se especializó en personajes serios femeninos, a lo largo de su carrera también podemos constatar papeles que le hicieron lucir su faceta más cómica, especialmente en las obras de teatro breve. Por ejemplo, en el fin de fiesta *La iluminación y acampamento de Aranjuez* (1752-1753) de González Martínez, el resto de los personajes confiesan reírse con las intervenciones habladas de María Antonia de Castro. A continuación, recogemos un fragmento de esta obra en el que intervienen ella, Antonia de Fuentes, Catalina Pacheco la Catuja y Gertrudis Verdugo:

FUENTES	Señoras más, sean ustedes bien llegadas.
LAS 4	Y ustedes, muy bien venidas
M. ^a ANTONIA	Yo no quiero decir nada, porque dice aquel que dice y más habla quien más habla en lo de hablar por enigmas ni aún aquel libro me gana de espejo de cristal fino, y antorcha que aviva el alma.
GERTRUDIS	Muriéndome estoy de risa.
CATUJA	Ya suelto la carcajada.
M. ^a ANTONIA	Miren si me lo celebran bien sé que yo no soy rana.
GERTRUDIS	Vuelvan a bailar señoras, que somos interesadas, y entraremos en el corro.
M. ^a ANTONIA	Desde que estuve en la cama, con romanticismo, estoy que aún menudeces, me enfadan ¹²³⁶ .

¹²³⁴ CONTRERAS ELVIRA, A. M. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia...*, p. 738.

¹²³⁵ NEBRA, J.; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad...*, p. 3.

¹²³⁶ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Colección de piezas teatrales. La iluminación y acampamento de Aranjuez...*, f. 174r.

Aunque esta risa de Gertrudis Verdugo y la Catuja pueda ser irónica, hace alusión a esa necesidad de María Antonia de Castro de mostrarse versátil en escena. De hecho, cuando afirma «bien sé que yo no soy rana», muy probablemente está haciendo referencia a Juan Rana, uno de los graciosos más celebrados del siglo precedente, reconociendo así también sus limitaciones. Por ello, a pesar de que esta fuerza cómica no fuera precisamente el aspecto que más le hizo brillar a lo largo de su trayectoria, sí que refuerza la búsqueda de la versatilidad de esta intérprete. Una faceta más que se sumaría a la de cantante y a la de actriz de recitado que comentamos brevemente en los párrafos siguientes.

María Antonia de Castro tuvo que ser una excelente actriz de recitado. Como ejemplo, uno de estos papeles esencialmente declamados que interpretó fue el de Floreta en la comedia *La mozueta del sastre* de Antonio Téllez de Acevedo. El año en el que se llevó a cabo esta representación fue probablemente el de 1736, pues en el MSS/16042 se recoge un listado (ver ilustración) con los actores y las actrices encargados de su representación. Una relación que, por otra parte, coincide perfectamente con la composición de la compañía de José Garcés en la temporada de 1736-1737 y que nos hace pensar en que fue, por lo tanto, la encargada de su ejecución.

Ilustración 23: Relación de actores y personajes dispuesta en el MSS/16042 de la comedia *La mozueta del sastre* [1736]¹²³⁷.

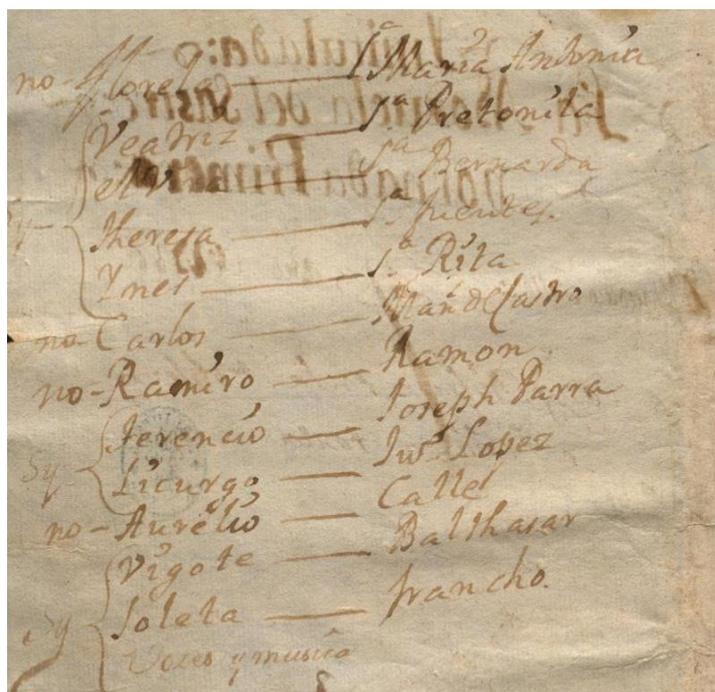


Tabla 81: Reparto y jerarquización de actores de *La mozueta del sastre* [1736].

Personaje	Intérprete	Categoría
Beatriz	Petronila Jibaja	1. ^a dama
Floreta	María Antonia de Castro	2. ^a dama
Elvira	Bernarda Villaflor	5. ^a dama
Inés	«Roza» ¹²³⁸	¿?
Teresa, criada	Fuentes ¹²³⁹	¿?
Carlos, galán	Manuel de Castro	1. ^{er} galán
Ramiro, mercader	Ramón Verdugo	2. ^{do} galán
Ferencio	José de Parra	3. ^{er} galán
Bigote, lacayo	Baltasar García	4. ^o galán
Licurgo	Juan López	1. ^{er} barba
Aurelio	Dionisio de la Calle	2. ^{do} barba

María Antonia de Castro interpreta en esta comedia a Floreta, un personaje con extensos diálogos y monólogos declamados. En cambio, cabe destacar que tanto este papel como el de

¹²³⁷ TÉLLEZ DE ACEVEDO, Antonio. *La mozueta del sastre*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/16042, 1736, f. 1v.

¹²³⁸ La escritura de este nombre resulta confusa, pudiéndose interpretar tanto como «Rita» o como «Roza». En cambio, nos inclinamos a pensar que este apelativo hace referencia a Rosa María Rodríguez, cuarta dama de la compañía; ya que Rita de Orozco no figura en el listado de esta.

¹²³⁹ Suponemos que este apellido hace referencia a la actriz Antonia de Fuentes, que quizá desempeñó – basándonos en su trayectoria artística– el papel de sobresaliente que aparece en blanco en el listado de la compañía.

Inés (muy probablemente interpretado por Rosa Rodríguez) cantan un muy reducido número de intervenciones musicales como recitativos y arias, completamente justificadas dentro de la acción. Es decir, María Antonia de Castro se ocupaba, al igual que las segundas damas de otras compañías, de los papeles completamente declamados, pero con el plus de que también podía hacerse cargo de las partes cantadas de la obra, un hecho que le brindará nuevas oportunidades en las próximas décadas¹²⁴⁰.

7.2.3. Estudio musical de tres papeles interpretados por María Antonia de Castro

Nuestro objetivo a lo largo de las siguientes páginas es ofrecer un acercamiento a las cualidades vocales e interpretativas de la actriz-cantante protagonista de estas páginas. Para ello, hemos realizado un análisis de la mayor parte de los números musicales que ejecutó en tres zarzuelas de la década de 1740 donde interpretaría siempre a la heroína trágica femenina: a Lucrecia, dama romana en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744); a Eumene, ninfa en *Vendado es amor, no es ciego* (1744) y a Ifigenia, sacerdotisa de Diana, en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747).

Tres personajes que tienen varias características en común: en primer lugar, ejecutan extensas intervenciones habladas en forma de monólogos, soliloquios y diálogos; y, en segundo lugar, en todos ellos recae gran parte del protagonismo musical de estas zarzuelas. Así, en el total de las 34 piezas analizadas (entre las que podemos encontrar seguidillas, canciones, recitativos y arias en solitario, a dos, tres y cuatro voces), María Antonia de Castro presenta un rango vocal de Si₂-La₄, una extensión ligeramente más amplia que la del resto de las actrices-cantantes que hemos estudiado en este trabajo. Además, las arias da capo que interpretó en solitario se caracterizan, o bien por las extensas vocalizaciones y agilidades que debía desarrollar (véase como ejemplo «El bajel que no recela» de *Vendado es amor, no es ciego*), o bien porque se ajustan a la tipología de las arias de doble afecto (como «Piedad, señor, piedad» de *Ifigenia en Tracia*), que no hacen más que evidenciar las capacidades que esta intérprete poseía para cambiar de registro dramático, en repetidas ocasiones, dentro de una sola pieza.

Si bien es cierto que las tres obras analizadas corresponden a un periodo muy específico de su carrera, la década de 1740, cuando esta intérprete estaba en pleno auge profesional, consideramos que representan muy bien el tipo de personaje en el que prácticamente se

¹²⁴⁰ Somos conscientes de la necesidad de ampliar el estudio de su perfil como actriz de recitado, un aspecto que esperamos abordar en futuras investigaciones.

especializó a lo largo de toda su trayectoria: en la protagonista sería femenina. Por último, antes de comenzar con estos citados análisis, nos gustaría recordar que a lo largo de estas páginas solo nos centramos específicamente en los personajes que interpretó María Antonia de Castro dentro de los tres títulos anteriormente citados. Las demás características de estas obras, es decir, cómo fueron sus estrenos, tramas, tipos de personajes, números musicales, repartos, así como otros aspectos, son tratados con mayor detenimiento en el Capítulo 4 de este trabajo.

7.2.3.1. Eumene, ninfa en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)

María Antonia de Castro interpreta en esta zarzuela a la heroína trágica, a Eumene, que sacrifica su vida por la persona a la que ama, Anquises. Esta ninfa muestra ya desde el comienzo de la obra su afecto amoroso por el pastor¹²⁴¹. Un afecto que será el que le lleve a interpretar sus tres parejas de recitativo-aria con tres intenciones muy diferentes, que retratan perfectamente tanto los estados por los que va pasando este personaje, como los registros interpretativos de nuestra actriz-cantante. Estas piezas, junto al aria a cuatro «Qué motivo te hace, Eumene», cantado por la ninfa, Anquises, Venus y Diana, serán analizados a continuación con la finalidad de conocer las cualidades vocales y dramáticas de la intérprete.

Eumene, ninfa de Diana, diosa de la caza y de la naturaleza, no debe estar disponible para el amor. En cambio, en la primera escena de la zarzuela, cuando la diosa se dirige con su séquito de ninfas al monte, Eumene se distancia de ellas para expresar en un soliloquio la pasión oculta –aunque no reprimida– que siente por Anquises. Tras esta confesión hablada que María Antonia de Castro manifiesta al público, acompañada en un determinado momento por los oboes¹²⁴², se da inicio al principal conflicto de la trama:

EUMENE	Seguid todas a Diana que yo en la frondosa orilla del río, por si a sus ondas la corza se precipita me quedo: en igual oculta pasión poco reprimida pues en igual de evitarla me da gusto el referirla, por el bellissimo Anquises	de tanta esmeralda biza cómo fecundo produce el llanto que las salpica consigo hablar, mas ya el eco de la canora armonía de su albogue, cuyo halago cede de Orfeo la lira se oye, y él y su ganado que poco a poco caminan
--------	--	---

¹²⁴¹ «Bellísimo ingrato objeto / de mis amantes caricias». En CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, f. 3r.

¹²⁴² En mitad de este soliloquio, cuando pronuncia las palabras «ya el eco de la canora armonía», un aparte indica que «tocan oboes dentro». En *Ibid.*, f. 2r.

que es la mitad de mi vida
de ese esquivo corzo ingrato
me escondes y me retiras
para ver si al bien que adoro
que en estas faldas del Ida
apacienta sus ganados

parece que condensados
copos, que el monte destila
se van trayendo la nieve
de que corona su cima
aquí retirada espero
para hablarle sin ser vista¹²⁴³.

Tras este soliloquio, Anquises se presenta en escena, acompañado por el gracioso Tíiro, para expresar a través de las seguidillas «En amor, pastorcillos» su renuncia al amor y, acto seguido, ya en un monólogo, también su culto a la diosa Diana. Ante esta declaración de intenciones, Eumene aparece en escena para manifestarle los sentimientos que tiene hacia él. Unos sentimientos no correspondidos que llevarán a la ninfa a interpretar, movida por el dolor, la primera pareja de recitativo-aria de esta zarzuela, donde tanto Cañizares como Nebra retratan y ahondan en este amargo sufrimiento que vive Eumene. Así, el recitativo «No, pastor inocente, no confíes», nos prepara para lo que va a suceder en el aria, y también nos anuncia, ya desde el principio de la obra, lo que la ninfa está dispuesta a hacer por amor a través de los siguientes versos:

EUMENE Toma el ejemplo en mí, que dura, esquiva,
y cruel me burlaba
del niño ciego y de su ardiente aljaba.
Pero el tratarte, el verte,
me hizo mezclar mi vida con mi muerte,
y hasta hoy mi pasión ciega
llegando a todo, a escarmentar no llega¹²⁴⁴.

Se trata de un recitativo seco, sin más acompañamiento que el bajo, en Do, relativo mayor de la tonalidad del aria que le sigue, en La menor. Después de este recitativo, se dispone la conmovedora aria «Gozaba el ánimo», una pieza en tempo *Allegro comodo*, versos pentasílabos y con un sencillo acompañamiento orquestal que daba pie a que la cantante se pudiera lucir vocalmente a través de las continuas agilidades que caracterizan a esta pieza. A continuación, recogemos la estructura de esta aria da capo, con sus principales características y modulaciones, con la finalidad de adentrarnos en ella:

¹²⁴³ *Ibid.*, ff. 2r-2v.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, f. 4r.

Tabla 82: Estructura del aria da capo «Gozaba el ánimo» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Tempo</i>	<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Texto</i>
<i>Allegro comodo</i>	C1-23	La menor	Preludio	
	C24-73	La menor (C24-34), Do Mayor (C35-45), Sol menor (C46-51) y Do Mayor (C51-73)	A	Gozaba el ánimo, paz y contento, y tocó alarma, mi pensamiento, con el tormento, que amor le da.
	C73-79	Do Mayor (C73-78) y La menor (C78-79)	Interludio	
	C80-127	La menor (C80-86), Re menor (C87-90) y La menor (C90-127)	A'	Gozaba el ánimo, paz y contento, y tocó alarma, mi pensamiento, con el tormento, que amor le da.
	C128-135	La menor	Interludio	
	C136-159	Si menor	B	El desdén mío lidia, aunque llora, no sé hasta ahora quién vencerá.

Los violines primeros doblan prácticamente en todo momento la línea vocal de la intérprete, que aborda una extensión de Mi₃-La₄, más aguda que el de los personajes de Brújula y Colatino analizados en este estudio. Un hecho que sin duda remarca la diferencia vocal entre estos distintos tipos de roles cantados. Por otra parte, uno de los principales aspectos que caracteriza a esta pieza es, tal y como hemos apuntado anteriormente, las dos extensas vocalizaciones dispuestas en la frase «con el tormento que amor le da» en los compases 50-63 y 100-114 del aria. A pesar de ser ambas creadas sobre los mismos versos, presentan evidentes diferencias: la primera de ellas se dispone en una tonalidad de Do Mayor, mientras que la segunda en la de su relativo menor, La. Un cambio que en cierto sentido refleja cómo los sentimientos de Eumene se tiñen de este dolor a medida que avanza la pieza. A continuación, recogemos ambos fragmentos con la finalidad de apreciar estas diferencias:

Ejemplo musical 24: Principales vocalizaciones (C50-63 y C100-114) del aria da capo «Gozaba el ánimo» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)¹²⁴⁵.

¹²⁴⁵ Los fragmentos dispuestos a continuación han sido extraídos de NEBRA, J. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela...*, pp. 97-99 y 104-105.

C50-63:



Con el tor - men - to - que_a - mor - le - da, -

que_a - mor le da, -

que_a - mor le da.

Detailed description: This musical score is for exercise C50-63. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of four lines of music. The first line contains the lyrics 'Con el tor - men - to - que_a - mor - le - da, -'. The second and third lines contain 'que_a - mor le da, -'. The fourth line contains 'que_a - mor le da.' and ends with a double bar line. The melody features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and includes trills and triplet markings.

C100-114:



Con el tor - men - to - que_a - mor - le - da, -

que_a - mor le da, -

que_a - mor le da.

Detailed description: This musical score is for exercise C100-114. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of four lines of music. The first line contains the lyrics 'Con el tor - men - to - que_a - mor - le - da, -'. The second and third lines contain 'que_a - mor le da, -'. The fourth line contains 'que_a - mor le da.' and ends with a double bar line. The melody features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and includes trills and triplet markings.

Además, en este tipo de repeticiones era muy habitual introducir pequeños cambios en la melodía, tal y como se puede apreciar en los cinco primeros compases de los ejemplos recogidos anteriormente, con una línea melódica ligeramente más grave en el segundo caso y con pequeñas variaciones. Así, de esta manera retrataba Nebra en música el dolor que afligía a Eumene, un dolor que se convierte en el medio ideal para que María Antonia de Castro hiciese alarde de la técnica vocal que poseía. De hecho, esta pieza es en cierto sentido un «adelanto» de lo que va a ocurrir en la segunda aria da capo interpretada por este personaje, «El bajel que no recela».

Prácticamente al final de la segunda jornada, la casta diosa Diana, a solas con Eumene en escena, revela a nuestra ninfa su mayor secreto: también ella está enamorada del pastor Anquises¹²⁴⁶. Además, por si la noticia sola no bastase, encarga a Eumene que le informe acerca de quién es la persona al que él ama¹²⁴⁷. Ante esta inesperada noticia, los celos se apoderan de Eumene provocándole también sufrimiento, pues la diosa a la que sigue y debe lealtad tiene sentimientos por la misma persona que ella ama. Como es evidente, la mejor manera de retratar este proceso interno que está experimentando nuestra ninfa es a través de una pareja de recitativo-aria. Así, en el recitativo *obbligato* «Hados crueles, ¿qué es lo que he escuchado?», en Re menor, pasa de la aceptación en los seis primeros versos (C1-9) de las palabras que le ha profesado Diana, a una furia, movida por los celos, en los ocho últimos (C10-23), que desencadenará en el aria «El bajel que no recela».

Un aria, acompañada por los oboes, trompas, el conjunto de cuerda y bajo continuo, en un tempo *Allegro spiritoso*, en la que la ninfa se recrea en su enfado y en lo que acaba de ocurrir. Así, la confesión de la diosa Diana ha convertido lo que antes era un «mar sereno» en una tempestad, cargada de nubes y truenos, que tendrán como resultado el naufragio de esta embarcación. En los primeros compases de esta pieza, Nebra nos retrata un cada vez más intranquilo «contexto marítimo» en el que se va a desarrollar la parte A y que recuerda a las arias *di paragone* italianas de la ópera del momento. Tanto el bajo con estos continuos saltos de octava, como los violines primeros, a través de escalas ascendentes y arpeggios, crearán este retrato de un mar que está empezando a agitarse y en el que ahora debe moverse el bajel. A continuación, disponemos un ejemplo de los primeros compases de esta descripción minuciosa que la orquesta está empezando a hacer de esta tempestad:

Ejemplo musical 25: Fragmento (C1-4) del aria da capo «El bajel que no recela» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)¹²⁴⁸.

¹²⁴⁶ «A Anquises te he nombrado / ese introdujo en mí cierto cuidado». En CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, f. 11v.

¹²⁴⁷ «A ese desde hoy pues tú sueles tratarle / si hay ninfa a quien se incline has de observar / y decírmelo a mí porque en su calma / sosegar pueda la inquietud del alma». En *Ibid.*

¹²⁴⁸ Este fragmento ha sido extraído de NEBRA, J. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela...*, p. 172.

The image displays a musical score for four string instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Bajo. The music is written in G major (one sharp) and common time (C). The first system consists of measures 1 through 4. Violín I has a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. Violín II, Viola, and Bajo play more rhythmic, accompanimental parts. The second system consists of measures 5 through 8. Violín I has a triplet of sixteenth notes, and Violín II also has a triplet of sixteenth notes. The Viola and Bajo continue with their rhythmic accompaniment.

Rápidamente, en el compás 7, se incorporan al conjunto de cuerda los oboes y las trompas para ayudar a retratar este mar cada vez más turbulento, y no es hasta el C21, cuando este fenómeno ya está perfectamente descrito en música, que se introduce la voz de María Antonia de Castro. Eumene, aturdida todavía por la noticia de Diana, se plantea qué hacer: ¿seguir a la razón y ser fiel a la diosa a la que debe lealtad, o seguir a su corazón y continuar profesando sentimientos por Anquises? La manera de resolver esta duda es, por supuesto, a través del aria, pues, tal y como establece Robinson, el aria consistía en ese momento de reflexión y debate interno del personaje, que en ocasiones tenía –y este es el caso– resultados positivos en un determinado momento o al final de la obra:

In the case of the character, either good or bad, whose powers of decision-making are tested during the harrowing moments of the opera, his arias are indications of the fact that he could make the sensible choice. The other characters, likewise, even if not tested, also indicate by their arias that they can think sensibly. They are thus demonstrating that they can overturn the tragic direction of events if they will think aright. At a particular moment at the end of the opera one or more of them do, usually with happy results for everyone¹²⁴⁹.

Todas estas dudas internas se traducen vocalmente en un aria completamente virtuosística. Así, con un rango de Re₃-La₄ y una relación música-texto en absoluto silábica, Eumene protagoniza, sin duda, una de las arias más complejas de esta zarzuela, caracterizada

¹²⁴⁹ ROBINSON, Michael. «The da capo aria as a symbol of rationality», *La musica come linguaggio universale: genesi e storia di un'idea*. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1987, p. 60.

por sus continuos saltos de décima y octava (ver ilustración), así como por las extensas vocalizaciones en palabras como «zozobrar». Unos aspectos que son un reflejo de la depurada técnica vocal que María Antonia de Castro debía poseer:

Ejemplo musical 26: Agilidades y saltos vocales (C28-48) del aria da capo «El bajel que no recela» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)¹²⁵⁰.

Ve_u - na - nu - be - y_o - ye un - true-no,
y ya te - me_el zo - zo - brar, -
el-zo - zo -
- brar, -
17
y ya te - me_el zo - zo - brar, y ya te - me_el zo - zo -
brar.

En cambio, y a pesar de que esta pieza parece específicamente pensada para María Antonia de Castro, cabe destacar que en la partitura original de esta aria se anota el nombre de María Hidalgo, mientras que en el recitativo «Hados crueles» se escribe el de nuestra actriz¹²⁵¹. No cabe duda, por los pagos recibidos y apuntes del compositor, de que el papel de Eumene fue representado por la menor de las hermanas Castro, pero esta anotación del nombre de María Hidalgo en la partitura bien podría significar que esta actriz-cantante interpretó el papel de la ninfa en alguna reposición posterior y que, por lo tanto, también poseía la técnica vocal necesaria para poder hacer frente a un aria de este calibre¹²⁵². Sea como fuere, recogemos a

¹²⁵⁰ Este fragmento ha sido extraído de NEBRA, J. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela...*, pp. 181-187.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁵² Para ampliar la información sobre esta actriz véase: SORIANO SANTACRUZ, A. «¡Viva la autora, que es guapa! Mujer y gestión teatral...».

continuación la estructura y las principales características y modulaciones de esta pieza para así intentar profundizar un poco más en su análisis:

Tabla 83: Estructura del aria da capo «El bajel que no recela» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Tempo</i>	<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Texto</i>
<i>Allegro spiritoso</i>	C1-20	Re Mayor	Preludio	
	C21-48	Re Mayor (C21-31) y La Mayor (C32-48)	A	El bajel que no recela que se altere el mar sereno, ve una nube y oye un trueno y ya teme el zozobrar.
	C48-50	La Mayor	Interludio	
	C51-76	Re Mayor (C51-53), Sol Mayor (C53-55), La Mayor (C55-59) y Re Mayor (C59-76)	A'	El bajel que no recela que se altere el mar sereno, ve una nube y oye un trueno y ya teme el zozobrar.
	C76-84	Re Mayor	Interludio	
	C85-99	Si menor	B	Así el alma estando ufana, el precepto es de Diana, tempestad que la desvela con que empieza a naufragar.

La última intervención cantada de Eumene en esta primera jornada va a ser el aria a 4 «¿Qué motivo te hace, Eumene?», interpretada junto a Anquises, Diana y Venus. Nuestra ninfa es conocedora de los dos secretos más importantes planteados en esta trama: por una parte, que Diana ama a Anquises y, por otra, que el pastor y Venus mantienen una relación en secreto. Así, los tres personajes parecen presionar y obligar a nuestra ninfa en esta pieza para que revele lo que sabe. En cambio, Eumene va a ser fiel a su moral y a sus principios y no desvelará en ningún momento ni un ápice de información, finalizando el aria con la conclusión de que «hable el tiempo, que es mejor», que conectará con la segunda jornada de la zarzuela:

DIANA	¿Qué motivo te hace, Eumene, explicar con tal ardor?
VENUS	¿Qué ocasión, oh, ninfa, tiene tu despecho y tu furor?
EUMENE	La que al ánimo avasalla.
ANQUISES	¡Ay, Eumene, calla, calla!
EUMENE	No hay que callar un dolor.
VENUS	Dilo presto.
ANQUISES	No lo digas.

DIANA	Habla en esto.
ANQUISES	No, no hables.
LOS CUATRO	¡Ay de mí, qué intolerables son del pecho en la batalla los combates del amor!
DIANA	Es preciso obedecerme.
ANQUISES	No es preciso, que es perderme.
VENUS	¿Cómo, quieres desairarme?
ANQUISES	Con pensar en no matarme.
EUMENE	Cualquier medio es el peor.
DIANA	¡Oh, sospechas!
VENUS	¡Oh, rencores!
EUMENE	¡Oh, furores!
ANQUISES	¡Oh, temores!
LOS CUATRO	Hable el tiempo, que es mejor ¹²⁵³ .

Una de las principales características de esta aria es que no está precedida de ningún recitativo. En cambio, Nebra parece suplir esta ausencia planteándonos prácticamente un diálogo inicial entre las voces (C1-15), que no se solapan en ningún momento. De hecho, los nueve primeros compases pueden recordar a un recitativo *obbligato*, ya que la melodía es prácticamente silábica, sin grandes saltos, con notas repetidas y, por supuesto, con el acompañamiento de la orquesta. A continuación, recogemos, con la finalidad de ilustrar esta idea, la primera frase de la pieza, cantada por la diosa Diana:

Ejemplo musical 27: Fragmento (C1-3) del aria a 4 «¿Qué motivo te hace Eumene?» de Diana, Anquises, Venus y Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)¹²⁵⁴.



Después de la intervención en solitario de cada personaje, las voces comienzan a interactuar de una forma cada vez más ágil hasta que ya se producen entradas imitativas entre las cuatro en el C16. En estos momentos, las voces se agruparán de dos en dos (por una parte, Anquises y Diana; y por otra, Eumene y Venus), por terceras paralelas, como se puede apreciar en la ilustración recogida continuación. Por otra parte, tal y como expresa Fadel Rodríguez, «a inestabilidad psicológica de Anquises é demostrada musicalmente através dessa

¹²⁵³ CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, f. 16v.

¹²⁵⁴ Este fragmento ha sido extraído de NEBRA, J. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela...*, pp. 239-240.

movimentação em terças: se em um primeiro momento, em concordância com Diana, e nos dois compassos seguintes oscilando entre a deusa e Eumene»¹²⁵⁵.

Ejemplo musical 28: Fragmento (C16-19) del aria a 4 «¿Qué motivo te hace Eumene?» de Diana, Anquises, Venus y Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)¹²⁵⁶.

Anquises
son del pe cho_en la ba - ta - lla los com - ba - tes del a - mor,

Diana
son del pe cho_en la ba - ta - lla los com - ba - tes del a - mor,

Eumene
son del pe cho_en la ba - ta - lla los com - ba - tes del a - mor,

Venus
son del pe cho_en la ba - ta - lla los com - ba - tes del a - mor,

Un aspecto que también llama la atención respecto a la manera en que se disponen las voces en esta pieza, es que Anquises y Eumene van a abordar los rangos más agudos (ambos Re₃-La₄), mientras que Diana y Venus, los más graves (Mi₃-Sol₄ y Do₃-Fa₄, respectivamente). Esto puede deberse, desde nuestro punto de vista, a que Nebra componía las melodías del personaje pensando en la intérprete encargada de ejecutarlo y no tanto según el género de este. Si bien es cierto que actrices-cantantes como Catalina Pacheco se destinarían a interpretar papeles masculinos, quizás porque –entre muchos otros factores– su tesitura era más grave, lo cierto es que, en este caso, al ser Gertrudis Verdugo quien interpretase al pastor, no se hace ninguna diferenciación musical en relación con el género de Anquises.

Así, con este número de conjunto, se concluye la primera jornada de la zarzuela. En cambio, en la segunda parte de la obra, la ninfa pasará de ser la que «escuche» y calle los secretos del resto de los personajes, a ser un sujeto completamente activo, pues va a tener que ejecutar una de las labores más difíciles de toda la zarzuela: acabar con la vida de su amado Anquises. La diosa Venus, incapaz de matar a quien una vez amó, delega en Eumene esta acción diciéndole que, si no la lleva a cabo, será ella quien pague con su propia vida («y mira bien lo que haces, / que es tu vida el fiador / suyo, y que has de morir tú / si le concedes perdón»¹²⁵⁷). Ante este terrible dilema, nuestra ninfa se muestra decidida y generosa –una

¹²⁵⁵ FADEL RODRÍGUEZ, I. L. *Música e poética...*, p. 365.

¹²⁵⁶ Este fragmento ha sido extraído de NEBRA, J. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela...*, pp. 244-245.

¹²⁵⁷ CAÑIZARES, J. *Vendado es amor, no es ciego...*, f. 25r.

generosidad inherente a su estatus de personaje elevado– y decide sacrificar su vida por la de Anquises. Esta decisión es comunicada al público y, al propio pastor, a través del recitativo «Estos tejidos lazos», donde expresa los motivos que le han llevado a tomar esa decisión, tal y como se recoge a continuación:

Tabla 84: Estructura del recitativo «Estos tejidos lazos» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Compás</i>	<i>Tempo</i>	<i>Texto</i>
C1-12	<i>Andante</i>	Estos tejidos lazos qué injustos ligan tus amables brazos, este cendal, que aspira a dar enojos a los brillantes astros de tus ojos,
C12-15	<i>Allegro</i>	romper mi amor previene y viva Anquises,
C15-34	<i>Andante</i>	aunque muera Eumene no solo libre el cuerpo o joven quedas sino es para que puedas seguir tu inclinación en dulce calma también exento, de que intente el alma importunarte más, para más daño, y mi muerte será mi desengaño ¹²⁵⁸ .

Uno de los aspectos musicales más interesantes a destacar de este recitado son los dos cambios de tempo que se producen, pasando de un *andante* a un *allegro* que dura apenas tres compases, y volviendo de nuevo a ese *andante* con el que se iniciaba esta pieza. Este breve *allegro* coincide precisamente con los dos versos en los que la ninfa toma la decisión –la música nos dice que de una manera un tanto pasional– de que sea el pastor el que viva («romper mi amor previene / y viva Anquises»). Una decisión que tiene como consecuencia, y esto se refleja ya en el *andante*, que sea ella la que tenga que morir por él («aunque muera Eumene»). A continuación, recogemos estos seis compases en los que la ninfa anuncia su inminente decisión:

¹²⁵⁸ *Ibid.*, f. 26r.

Ejemplo musical 29: Fragmento (C12-18) del recitativo «Estos tejidos lazos» de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)¹²⁵⁹.

Allegro

rom - per mi a-mor pre-vie - ne,

Andante

y vi-va An - qui-ses, aun-que mue-ra Eu - me-ne.

En este caso, desde nuestro punto de vista, estos cambios de tempo no se corresponden a la expresión de dos afectos diferentes, sino que sirven para retratar esa brusquedad y las pasionales decisiones que está tomando Eumene. Estamos ante un recitativo *obligato*, acompañado por toda la cuerda, que retrata el triste estado en el que se encuentra la ninfa. Un recitativo que, tras varias modulaciones, concluye en Re menor, dominante de Sol menor, tonalidad del aria «Adiós, ingrato, dueño traidor» que le sigue.

¹²⁵⁹ Este fragmento ha sido extraído de NEBRA, J. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela...*, pp. 244-245.

Nos situamos entonces ante una de las piezas más conmovedoras de toda la zarzuela. La ninfa, se despide del pastor a través de versos decasílabos cargados de gravedad y tristeza. Además, Nebra plantea en este caso un aria en Sol menor, muy contraria a las dos arias anteriores de Eumene. Frente a las complejas agilidades a las que tuvo que hacer frente la ninfa en «Gozaba el ánimo» y «El bajel que no recela», tenemos una pieza muy silábica, cuya voz se mueve a través de unas notas largas que anuncian su final (ver ilustración). Un aria de despedida, donde María Antonia de Castro tuvo que encarnar todo ese dramatismo que requería la escena, mostrando todas esas capacidades que la convierten, una vez más, en la heroína trágica de la obra.

Ejemplo musical 30: Fragmento (C34-40) del aria «Adiós, ingrato, dueño traidor» de Eumene en la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

A no más ver - te - va mi do - lor, va mi do - lor.

Tabla 85: Intervenciones cantadas de Eumene en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

Título	Tipología musical	Tonalidad	Rango vocal
«No, pastor inocente, no confíes»	Recitativo	Do Mayor	Mi ₃ -Fa ₄
«Gozaba el ánimo»	Aria	La menor	Mi ₃ -La ₄
«Hados crueles, ¿qué es lo que he escuchado?»	Recitativo	Re menor	Fa ₃ -Sol ₄
«El bajel que no recela»	Aria	Re Mayor	Re ₃ -La ₄
«Qué motivo te hace, Eumene»	Aria a 4 con Anquises, Venus y Diana	Re Mayor	Re ₃ -La ₄
«Estos tejidos lazos»	Recitativo	Re menor	Sol ₃ -Sol ₄
«Adiós, ingrato, dueño traidor»	Aria	Sol menor	Re ₃ -Lab ₄

7.2.3.2. Lucrecia, dama romana en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)

Sala Valldaura argumenta en su obra *De amor y política: la tragedia neoclásica española* cómo el tema de la violación de Lucrecia ha sido tratado a lo largo de la historia de la literatura de dos maneras muy distintas: desde la perspectiva de la interpretación privada, frente a la «interpretación pública o política, que la asocia con la reconquista de la libertad cívica por parte de los romanos y la transformación de la tiranía (sexual y políticamente

perversa) en la república moral y políticamente virtuosa»¹²⁶⁰. El libreto de González Martínez pertenece a este segundo grupo, proponiendo –desde el propio título de la zarzuela hasta incluso las intervenciones del rey de los rótulos Lelio– una reflexión acerca de la violencia ejercida hacia las mujeres. La encargada de interpretar este complejo personaje, tanto dramática como musicalmente, fue la actriz-cantante que aquí nos ocupa, María Antonia de Castro.

La primera intervención cantada de nuestra dama romana va a ser a través de las seguidillas «Si en las sangrientas lides», brevemente analizadas en el apartado dedicado a Rosa Rodríguez. En cambio, de igual modo que hemos indicado acerca de la graciosa, queremos señalar aquí que con estos siete versos iniciales Lucrecia se presenta ante el público y explica cuál será el «motor» que le mueva en escena, es decir, su inagotable y virtuoso amor por Colatino (Catalina Pacheco), quien se encuentra al frente del ejército de Tarquino como general. A continuación, se dispone esta estrofa inicial en la que la dama romana pide al dios Marte que su esposo gane la guerra y así pueda volver junto a ella:

LUCRECIA	Si en las sangrientas lides tu auxilio triunfa, no, deidad, favorezcas guerras injustas. Bien que al combate que hay también corazones inexpugnables ¹²⁶¹ .
----------	--

Después de estas seguidillas, el siguiente momento musical que se produce en esta zarzuela es la pareja de recitativo-aria de Lucrecia «Amado Colatino, sabe el cielo» y «Hado infiel destino impío». A la llegada de su esposo, de Valerio (José de Parra) y de los soldados, la dama romana intenta explicar a Colatino los miedos que le invaden por las acciones que pueda cometer el príncipe Sexto (José Esteban)¹²⁶². En cambio, incapaz de expresar a través de las palabras el peligro que le acecha, la única manera que Lucrecia tiene de explicar a su esposo lo que ocurre es a través de la música, de dos piezas cargadas de metáforas y de sensaciones contenidas. En el recitativo seco «Amado Colatino, sabe el cielo», Lucrecia expresa tres ideas muy distintas –que coinciden con las modulaciones de la música– que van introduciendo a

¹²⁶⁰ SALA VALLDAURA, Josep María. *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. Madrid, CSIC, 2005, p. 214.

¹²⁶¹ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia no hay culpa...*, f. 285r.

¹²⁶² «Albricias alma / que a su presencia, ya todos / mis temores se restauran». En *Ibid.*, f. 288v.

Colatino y al espectador tanto en el aria que le sigue, como en el principal problema de la trama: la inminente deshonra que sufrirá a manos de Sexto.

Tabla 86: Ideas y principales modulaciones en el recitativo seco «Amado Colatino sabe el cielo» de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)¹²⁶³.

Idea / Compás	Texto	Tonalidad
1. ^a idea (C1-6) Introducción	Amado Colatino, sabe el cielo cuánto te adoro y amo tiernamente, mas al mirarte ausente, un injusto, un violento mal recelo.	Do Mayor
2. ^a idea (C7-10) Desarrollo	El traidor, el rapaz niño vendado, con el veneno brinda disfrazado,	La menor
3. ^a idea (C10-13) Desenlace	y en amorosas lides tal vez los rendimientos son ardides.	Mi menor

La última de estas tres ideas, lo que hemos denominado como «desenlace», conecta con el tema del aria que le sigue, «Hado infiel, destino impío», en Do, relativo mayor de la tonalidad en la que finaliza el recitativo. Lucrecia se dirige a ese hado infiel, a esa fuerza desconocida que ahora rige su vida, suplicándole que no ocasione más pena en su pecho de la que ya sufre por las amenazas de Sexto y por la ausencia de su esposo. A pesar de la gravedad del mensaje contenido en esta pieza, estamos ante la primera presentación en solitario de la heroína trágica de esta zarzuela. Por ello, además de un interesante ámbito de Do₃-La₄, este personaje aborda unas agilidades vocales (ver ilustración) en palabras como «pecho» (C67-69), «muero» (C76-78) o «impiedad» (C79-91), entre otras, que anticipan ese despliegue vocal que este personaje mostrará a lo largo de toda la zarzuela.

Ejemplo musical 31: Fragmento (C79-91) de la línea vocal del aria «Hado infiel, destino impío» de Lucrecia en la zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)¹²⁶⁴.



Nos encontramos ante un aria acompañada solo por el conjunto de cuerda, con numerosos cambios de tonalidad y una relación música-texto preeminentemente silábica a

¹²⁶³ NEBRA, J. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela...*, p. 49.

¹²⁶⁴ NEBRA, J. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela...*, pp. 59-60.

pesar de los adornos indicados anteriormente. A continuación, presentamos un esquema con la estructura y las principales modulaciones de esta pieza:

Tabla 87: Estructura del aria da capo «Hado infiel, destino impío» de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).

Tempo	Compases	Tonalidad	Sección	Texto
<i>Allegro spiritoso</i>	C1-47	Do Mayor		<i>Ritornello</i> inicial
	C48-111	Do Mayor (C48-61), Sol Mayor (C62-70), Re menor (C71-79), Sol Mayor (79-89), Re menor (C89-97d), Sol Mayor (C98-101), Re menor (C102-107) y Sol Mayor (C108-111)	A	Hado infiel, destino impío, no, tirano, no, violento des más pena al pecho mío. Ten piedad de mi tormento, porque muero a tu impiedad.
	C111-121	Sol Mayor		<i>Ritornello</i>
	C122-191	Do Mayor (C122-134), Do menor (135-144), Do Mayor (C144-153), Sol Mayor (C154-170), Sol menor (C171-176), Do Mayor (C177-180), Sol menor (C181-186), Do Mayor (C187-191)	A'	Hado infiel, destino impío, no, tirano, no, violento des más pena al pecho mío. Ten piedad de mi tormento, porque muero a tu impiedad.
	C192-201	Do Mayor		<i>Ritornello</i>
	C202-247	La menor	B	Si tu honor, esposo amado, de tu ausencia está pendiente, de tu honor tendrás cuidado que no templa lo obediente al poder y a la crueldad.

Colatino entrega, a través de su criado Corbín, un papel a Lucrecia que ella lee en la soledad de su cuarto¹²⁶⁵. Este joven general, preocupado por las palabras que le ha dicho su esposa en la pareja de recitativo-aria comentados anteriormente, se esconde para descubrir quién es el que molesta a su mujer. En ese preciso instante, Sexto entra en la habitación de Lucrecia decidido a forzarla. Sin embargo, cuando esto ocurre salen Colatino y Tulia en su rescate para evitar que esto suceda. Es en este contexto cuando se interpretan el recitativo y aria a 3 «Muera un tirano aleve», cantados por Lucrecia, Tulia y Colatino.

Según Strohm, estos *ensembles* solían ser escasos en la ópera seria debido a que no tienen paralelismos en los dramas hablados¹²⁶⁶. En cambio, tanto en las zarzuelas como en las adaptaciones españolas de los *drammi per musica*, estos números de conjunto tendían a

¹²⁶⁵ «Que tal de su afecto pienses / este papel me ha encargado / que te de». En GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia no hay culpa...*, f. 296r.

¹²⁶⁶ STROHM, R. *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century...*, p. 14.

introducirse para finalizar el primer acto o la primera jornada de la obra, ya que eran la forma perfecta de concentrar –y, por lo tanto, de agilizar– en una única pieza los sentimientos y las opiniones de diferentes personajes acerca de un mismo tema¹²⁶⁷. En este caso concreto, en relación con lo que acaban de presenciar, es decir, los comportamientos abusivos de Sexto hacia Lucrecia.

En el breve recitativo seco «Témplese tu rigor, esposo amado», los tres personajes nos presentan a través de dos concisos versos la idea que van a defender posteriormente en el aria: Lucrecia, la fidelidad constante hacia su esposo y la necesidad de luchar por su propio honor; Tulia, la sed de venganza reñida con el amor; y Colatino, la duda existencial de si ser más leal a su mujer o al rey Tarquino, padre de Sexto. A pesar de la inestabilidad tonal de esta pieza, Nebra parece emplear una tonalidad diversa para retratar el discurso de cada personaje: la dama romana en Re menor, la hermana de Colatino en Sol menor, y, el general, finaliza en un La Mayor que conectará con la siguiente pieza, el aria a tres «Muera un tirano aleve», acompañada por todos los instrumentos presentes en la orquesta.

Lucrecia, Tulia y Colatino parten de la misma idea, es decir, qué hacer, cómo proceder con el príncipe Sexto. En cambio, los sentimientos de cada uno de ellos respecto a este personaje son muy diferentes, y la música nos ayuda a descubrirlos. En esta pieza, en Re Mayor y siguiendo la forma del aria da capo, Tulia presenta en la tonalidad principal, a *tempo* y acompañada de las trompas, su claro mensaje, directamente relacionado con su honor: «Muera, muera un tirano aleve» (C7-9). Un mensaje al que responde Lucrecia, manteniéndose en la misma tonalidad, pero sin acompañamiento del viento metal con la frase «Peligra mi decoro» (C9-11). Después de estas dos importantes ideas parecen comenzar las dudas: modulando a la dominante (La Mayor), Tulia presenta, con notas a contratiempo, que dan una mayor sensación de «flaqueza», la frase «Mas, ay, que yo lo adoro» (C11-13), a la que Lucrecia responde con una melodía muy similar (C13-15) que nos hace suponer que ella también comparte las mismas emociones que la hermana de Colatino, tal y como se puede comprobar a continuación:

Ejemplo musical 32: Fragmentos (C7-11 y C11-15) del aria a tres «Muera un tirano aleve» interpretado por Lucrecia, Tulia y Colatino en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)¹²⁶⁸.

C7-11:

¹²⁶⁷ Para profundizar en todas estas cuestiones puede consultarse el siguiente artículo: LEZA CRUZ, J. M. «L'aria col da capo...», pp. 605-613.

¹²⁶⁸ Extraído de NEBRA, J. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela...*, pp. 187-189.

Trompa I

Trompa II

Violín I

Violín II

Viola

Tulia

Mue - ra, mue-ra_un ti-ra-no_a-le - ve. Mas, ay, -

Lucrecia

Pe - li - gra mi de - co-ro.

Bajo

C11-15:

Mas, ay, - que yo lo_a - do ro, ay, - que yo lo_a - do - ro.

co-ro. Mas, ay, - que_a ti se_a - tre -ve, que_a ti se_a tre - ve.

Por otra parte, Colatino, haciendo uso de los símiles que caracterizan sus intervenciones cantadas en esta zarzuela, tal y como se puede comprobar en el apartado dedicado a la actriz-cantante Catalina Pacheco, compara lo que está viviendo con una nave a punto de naufragar, a través de escalas rápidas ascendentes, que pueden simular el movimiento de esta embarcación, y saltos de octava, que reproducen este naufragio derivado de su indecisión:

Ejemplo musical 26: Línea vocal de Colatino (C15-17) del aria a tres «Muera un tirano alevé» interpretado junto a Lucrecia y Tulia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)¹²⁶⁹.



Lucrecia aborda en esta aria a tres un rango de Re₃-Fa#₄. En cambio, cabe destacar que cuando canta a dúo con la hermana de su esposo (C32-40), siempre va a ser Tulia la que ejecute la voz más aguda. Por otra parte, ya en el C47, las melodías de los tres personajes parecen mezclarse entre sí con motivo de ese desacuerdo de qué hacer con Sexto, una indecisión que parece resolverse en el C66 cuando cantan de forma homofónica para concluir con la repetición de la parte A, finalizando así la primera jornada de la zarzuela.

En la segunda jornada de la zarzuela se cumple la fatal profecía, Sexto ha violado a Lucrecia. En medio de una escena en la que Colatino y Valerio conspiran con Lelio, la dama romana irrumpe gritando en escena para transmitirles la fatídica noticia de la manera que recogemos a continuación:

<i>Dentro</i>	¡Valedme, cielos!	VALERIO	Explica tu mal.
LUCRECIA			
COLATINO	¡Ay, infeliz de mí! De Lucrecia son los ecos ¿qué será? ¡Que el corazón a saltos me rompe el pecho!	LUCRECIA	No puedo.
<i>Sale</i>	Montes, riscos, brutos, fieras,	LELIO	Di tu pena.
LUCRECIA	como a quién es más sangriento, más bárbaro que vosotros consentís vida, supuesto que el alma me ha muerto, ¡pues el honor (ay, Dios) me ha muerto!		
LELIO	¿Qué es esto hermosa Lucrecia?	LUCRECIA	Es indecible.
VALERIO	Ilustre es Roma, ¿qué es esto?	COLATINO	Mira, que es mayor tormento Lucrecia, el imaginarlo.
LELIO	¿Qué tienes?	LUCRECIA	En fin, ¿tú quieres saberlo?
COLATINO	Esposa amada ¿qué sientes?	COLATINO	Sí.
LUCRECIA	Una ira, un fuego, un frenesí, una locura.	LUCRECIA	Pues si es para decirlo más propio idioma el lamento,

¹²⁶⁹ Extraído de *Ibid.*, pp. 189-190.

prevén tu pecho a una injuria
que apenas cabrá en tu pecho¹²⁷⁰.

Tal y como ella misma indica, va a emplear el idioma del lamento, es decir, la música, para relatarle a su esposo lo que ha ocurrido, en una sucesión de recitativo-aria que describen perfectamente la ira, la culpa y la tristeza por la que está pasando este personaje. A diferencia de la gran mayoría de recitativos de esta obra, «Colatino, ay de mí, si no se alienta», es un recitativo acompañado, pues el conjunto de cuerda es más necesario que nunca en estos momentos para retratar la dura situación por la que está pasando este personaje. Además, Nebra emplea los cambios de tempo –tal y como hará en repetidas ocasiones en *Vendado es amor, no es ciego*– para describir las dos principales emociones que invaden a Lucrecia: los tiempos lentos para comunicar el dolor a su marido, y los rápidos para expresar la rabia que siente hacia Sexto:

Tabla 88: Estructura del recitativo acompañado «Colatino, ay de mí, si no se alienta» de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)¹²⁷¹.

<i>Compás</i>	<i>Tempo</i>	<i>Texto</i>
C1-6	<i>Andante</i>	Colatino, (ay de mí, si no se alienta ha de morir al escuchar su afrenta), Sexto, príncipe fiero,
C7-16	<i>Allegro vivo</i>	bárbaro, ingrato, pérfido y grosero, enemigo de los dioses, atrevido, tirano, poco fiel y fementido, intrépido logró (¡qué horror, qué miedo!)
C17-20	<i>Adagio</i>	de tu honor..., pero no decirlo puedo. ¡Ay, infeliz Lucrecia! ¡ay, pena!
C21-32	<i>Allegro vivo</i>	¡ay, rabia! Véngate Colatino, en quien te agravia, (<i>saca un puñal</i>) que yo con este acero, pues soy parte de mí, de él, y de ti, sabré vengarte.

Después de este recitativo, da comienzo el aria de ira «Mi fiera mano airada», en Fa Mayor, y con un rango vocal –igual que en «Hado infiel, destino impío»– de Do₃-La₄. El carácter agitado en el que se encuentra Lucrecia puede percibirse desde los primeros compases de la pieza, con el inicio de las trompas y los movimientos rápidos en escalas descendentes, en semicorcheas, de los violines primeros y segundos (C1-6). En cambio, esta «agitación» se

¹²⁷⁰ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia no hay culpa...*, ff. 311v.-312r.

¹²⁷¹ Extraído de NEBRA, J. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela...*, pp. 294-299.

convierte en tristeza al final del C15, y para retratarlo en música, Nebra substituye el acompañamiento de las trompas por el de las flautas, y modula de Fa Mayor a Do menor, expresando perfectamente a través de la música esta emoción que invade a Lucrecia. Por otra parte, un aspecto muy interesante a destacar en estos compases es que cuando Lucrecia dijo que expresaría lo ocurrido en el idioma del «lamento» no nos engañaba, ya que en el C16-19 la melodía de la voz se mueve a través de un tetracordo menor descendente, de igual modo que los lamentos de la ópera italiana del siglo precedente, tal y como se puede apreciar en el fragmento recogido a continuación:

Ejemplo musical 34: Fragmento de la línea vocal (C16-20) del aria da capo «Mi fiera mano airada» de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)¹²⁷².

Lucrecia

Un aria caracterizada por los cromatismos y los fuertes contrastes producidos en la melodía, con una Lucrecia que alterna constantemente los silencios con frases «aceleradas», que retratan su inestable estado de ánimo por lo que acaba de sufrir. A pesar de que la línea vocal no presente grandes fragmentos virtuosísticos, requería de una sólida capacidad interpretativa por parte de la cantante, que pudiera afrontar todos esos citados cambios en la melodía. A continuación, disponemos un esquema de la estructura de esta pieza y de sus principales modulaciones:

Tabla 89: Estructura del aria da capo «Mi fiera mano airada» de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744)¹²⁷³.

Tempo	Compases	Tonalidad	Sección	Texto
<i>Allegro</i> ¹²⁷⁴	C1-10	Fa Mayor	Ritornello inicial	
	C10-51	Fa Mayor (C10-15), Do menor (C15-19), Do Mayor (C20-22), Sol Mayor (C22-24), Sol menor (C24-28), Do Mayor (C28-37), Sol menor (C38-42), Sol Mayor (C43-46) y Do menor (C46-51)	A	Mi fiera mano airada, sangrienta rompe el pecho, mas, ay, vida adorada. ¡Oh, esposo, qué despecho mi aliento, injusta suerte! Ya es víctima en mi muerte. Véngate satisfecho, mas yo te vengaré, ¡Mi aliento, injusta suerte oh, esposo, qué despecho! Véngate satisfecho

¹²⁷² *Ibid.*, pp. 305-306.

¹²⁷³ *Ibid.*, pp. 300-331.

¹²⁷⁴ Aunque este tempo se mantenga a lo largo de toda la pieza, hay, encubiertos, los mismos cambios de afectos que tienen otras arias de doble afecto de Nebra, muy subrayado por el cambio de instrumentación entre trompas y flautas. Para ampliar estos aspectos véase: LEZA CRUZ, J. «L'aria col da capo...», p. 598.

				ya es víctima mi muerte mas, ay, vida adorada.
	C51-74	Sol Mayor (C51-64), Do menor (C65-68) y Sol Mayor (C69-74)	A'	Mi fiera mano airada, sangrienta rompe el pecho, ¡oh, esposo, qué despecho mi aliento, ay, vida! Véngate satisfecho mas yo te vengaré. ¡Oh, esposo, mi aliento, qué muerte, ay, vida! Véngate satisfecho mas yo te vengaré.
	C74-80	Sol Mayor	<i>Ritornello</i>	
	C81-96	La menor (C81-88), La Mayor (C88-90) y La menor (C90-96)	B	Véngate satisfecho mas yo te vengaré. En vez del delincuente, padece el inocente. ¡Oh, dioses inmortales la causa de mis males, en mí castigaré!

Siguiendo la tradición del teatro español, la única manera de recuperar tanto su honor¹²⁷⁵ como el de su marido, sería acabar con su vida, ya que, tal y como afirmaba Lope de Vega, «los casos de la honra son los mejores / porque mueven con fuerza a toda la gente»¹²⁷⁶. Después de interpretar esta pieza, Lucrecia huye para quitarse la vida con el puñal. Por lo tanto, podríamos afirmar que, con esta pieza, casi como si de un lamento se tratase, llegamos al clímax emocional de la zarzuela, al «punto de no retorno», a pesar de que la obra concluirá con un *lieto fine*, tal y como era habitual en este género, pues, tal y como anunciábamos al comienzo de este apartado, una de las finalidades de esta zarzuela era la de plantear una crítica sobre la violencia ejercida hacia las mujeres.

Tabla 90: Intervenciones cantadas de Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744).

<i>Título</i>	<i>Tipología musical</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Rango vocal</i>
«Si en las sangrientas lides»	Seguidilla con Laureta y Tulia	Re Mayor	Re ₃ -Fa# ₄
«Amado Colatino sabe el cielo»	Recitativo	Mi menor	Mi ₃ -Sol ₄
«Hado infiel, destino impío»	Aria	Do Mayor	Do ₃ -La ₄
«Témplese tu rigor, esposo amado»	Recitativo a 3 con Tulia y Colatino	La Mayor	Mi ₃ -Re ₄
«Muera un tirano aleve»	Aria a 3 con Tulia y Colatino	Re Mayor	Re ₃ -Fa# ₄
«Colatino, ay de mí, si no se alienta»	Recitativo	Re menor	Do ₃ -Mi ₄
«Mi fiera mano airada»	Aria	Fa Mayor	Do ₃ -La ₄

¹²⁷⁵ Un artículo que se puede consultar al respecto es el siguiente: LAUER, Robert. «Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 5.7. (2017), pp. 293-304.

¹²⁷⁶ VEGA, L. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo...*, p. 149.

7.2.3.3. Ifigenia, sacerdotisa de Diana en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747)

María Antonia de Castro da vida en esta relectura del mito, al complejo personaje de Ifigenia, sacerdotisa del templo de Diana y la encargada de mandar sacrificar, en honor a la diosa, a todos aquellos forasteros que pisen sus tierras¹²⁷⁷. En cambio, desde el comienzo de la obra, la hija de Clitemnestra y Agamenón va a mostrar su descontento respecto a esta malvada práctica¹²⁷⁸, mostrándose en escena como la heroína virtuosa y en cierto sentido cristiana de la obra, coaccionada a vivir entre prácticas paganas lejanas a su moral. A diferencia de lo que ocurre con Orestes (Catalina Hispano), Ifigenia parece reconocer a su hermana Electra (Petronila Jibaja) desde el primer momento en el que la ve:

IFIGENIA	Cielos, qué poder me inclina a esta zagala, que, en bosque, y templo asiste festiva, que solamente al mirarla el gusto al semblante avisa ¹²⁷⁹ .
----------	---

Después de este encuentro, la sacerdotisa explica en un extenso monólogo cuáles son sus orígenes y su historia¹²⁸⁰. Unas intervenciones habladas que se suceden a lo largo de toda la zarzuela y que evidencian las capacidades que esta actriz poseía como intérprete. En cambio, tendremos que esperar hasta la entrada de Orestes en escena, para que Ifigenia se presente musicalmente mediante el lamento en Do menor, después replicado por el coro, «¡Ay joven infelice, nunca fueras!», con una estructura que recuerda, en unión con el número de Orestes «Injustos dioses», al villancico de origen hispano. Ifigenia cantará tres versos («¡Ay, joven infelice, nunca fueras / naufrago peregrino de estos mares, y trágicos sucesos no sintieras!») que serán armonizados, como respuesta, en el cuatro, y que se convertirán en el estribillo (en compás de 3/4) que acompañe posteriormente a las coplas (en compasillo) que canta Orestes. La intensidad afectiva de toda esta escena es reforzada por la cuarta cromática descendente que Nebra emplea como bajo de lamento. Además, con esta forma se evitan, tal y como expresa

¹²⁷⁷ «En tanto que algún errante / vago peregrino pisa / la seca arena a esta playa, / siendo, si es que la imagina / término de su descanso, / el último de su vida, / pues víctima de Diana / el rito le sacrifica». En GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad...*, f. 4.

¹²⁷⁸ «¿Qué esperáis? Vuelva el festivo / rumor, en cuanto propicia / la deidad, para sus aras / holocaustos facilita / de humanas víctimas ¡Cuánto / dioses, ser yo me lastima / quien las inmole!». En *Ibid.*, ff. 5-6.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, f. 6.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, ff. 9-11.

Leza, «las arias da capo en un momento en el que, pese a compartir escenario, los hermanos aún no se han visto y, menos aún, reconocido»¹²⁸¹.

En cambio, después del dueto burlesco interpretado por Mochila y Cofieta todo cambia, ya que la sacerdotisa siente el impulso de ver el rostro del joven que está a punto de sacrificar («qué crueldad, sin verle, / darle la muerte, es»¹²⁸²). Cuando le quita el velo a Orestes, en vez de reconocerse como hermanos, nace entre ellos una pasión incontrolada, que los llevará a ejecutar el recitativo a dúo «Pero, dioses, ¿qué veo?». Una pieza en la que ambos se expresan mutuamente el sentimiento que acaba de despertar en su interior («hombre, quién te ha traído / a despertar un corazón dormido»¹²⁸³). Un amor que hace que, más segura que nunca, Ifigenia quiera detener el sacrificio que se iba a llevar a cabo.

En «La vida apetecida», un aria acompañada por las flautas y el conjunto de cuerda, Ifigenia expresa su decisión de evitar el sacrificio de Orestes. A diferencia de la sacerdotisa de Eurípides, cautelosa y cometida, González Martínez retrata a una Ifigenia que no teme seguir los sentimientos que le dicta su corazón. Por otra parte, se trata de un aria vocalmente sencilla, sin complejas vocalizaciones, con una extensión de Re₃-Sol₄ y una relación música-texto eminentemente silábica. A continuación, recogemos la estructura de esta pieza, así como las principales tonalidades por las que va pasando:

Tabla 91: Estructura del aria da capo «La vida apetecida» de Ifigenia en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747)¹²⁸⁴.

<i>Tempo</i>	<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Texto</i>
<i>Allegro ma non presto</i>	C1-17	Sol Mayor	<i>Ritornello</i> inicial	
	C17-35	Sol Mayor (C17-24) y Re Mayor (C24-35)	A	La vida apetecida, ¡oh, joven! Darte intento: advierte que es mi vida, el alma va en mi aliento, no puedo darte más.
	C35-41	Re Mayor	<i>Ritornello</i>	
	C41-66	Sol Mayor (C41-45), Re menor (C45-48), Sol Mayor (C48-50), Do Mayor (C50-52) y Sol Mayor (C52-66)	A'	La vida apetecida, ¡oh, joven! Darte intento: advierte que es mi vida, el alma va en mi aliento, no puedo darte más.

¹²⁸¹ NEBRA, J.; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad...*, p. XXI.

¹²⁸² GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad...*, f. 28.

¹²⁸³ *Ibid.*

¹²⁸⁴ Extraído de NEBRA, J.; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad...*, pp. 129-139.

	C67-73	Sol Mayor	<i>Ritornello</i>	
	C74-86	Si menor	B	La dádiva agradece de un pecho apasionado, y atento a tal cuidado, ingrato no serás.

Después de esta pieza, el siguiente número musical interpretado en escena son las seguidillas «Ya se fue, y de mirarla» en Sol menor, cantadas por Orestes, Dircea, Ifigenia y Polidoro. En esta pieza, con una estructura *aab* y compuesta por cinco estrofas, se originan toda una serie de equívocos entre estos cuatro personajes que desembocan en el recitativo y aria a 4 «Muera un afecto incierto». A continuación, recogemos los últimos compases del recitado a cuatro, en La Mayor, donde las cuatro intérpretes cantan de forma homofónica, pues a los cuatro personajes les mueve en ese momento precisamente el mismo sentimiento: los celos.

Ejemplo musical 35: Fragmento (C14-18) del recitativo «En fin, ¿otra vez eres mi homicida?» de Ifigenia, Dircea, Orestes y Polidoro en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747)¹²⁸⁵.

Quién de a - mor es - pe - rar po - drá dul - zu - ra, si es tor - men - to, es de - li - rio, y es lo - cu - ra.

Las dos voces superiores corresponden a Ifigenia y Dircea, mientras que las dos inferiores a Orestes y Polidoro. Una jerarquía que no se mantiene en el aria a 4, en Re Mayor, que le sigue, ya que cuando las cuatro voces cantan juntas a partir del C34, Ifigenia siempre va a ser la que se mantenga ejecutando la línea vocal más grave de todas, aunque con un amplio rango vocal de Si₂-La₄. En cambio, es sin duda la voz que más agilidades ejecuta, en palabras como «fomento» (C38-41 y C74-78) o «dolencia» (C101-104), un aspecto que María Antonia de Castro debía dominar a la perfección, tal y como hemos visto a lo largo de este estudio.

En el recitativo seco a dúo entre Orestes e Ifigenia ambos amantes vuelven a encontrarse. En cambio, los celos que la sacerdotisa siente por Dircea (C28) la llevan a volver a querer dar muerte al príncipe de Micenas. De igual modo que en el recitativo anterior, ambas actrices cantan a dúo (C37-40), pues las mueve el mismo sentimiento. Así, esta pieza, que

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 157.

finaliza en la tonalidad de Mi b Mayor dará paso al aria a dúo entre los protagonistas «Ah, ingrato, qué mal paga», en Do menor. Ya en el aria, se retrata la tensión que sienten ambos hermanos desde los primeros compases. Los saltos de sexta en el «ah, ingrato» (C15-17) de Ifigenia, son respondidos por los de quinta en el «ah, infiel» (C22-23) de Orestes. Asimismo, ambas voces se mantienen en una tesitura muy aguda a lo largo de toda la pieza, con un rango vocal de Re₃-La₄ en el caso de Orestes, y de Mi₃-La₄, en el de Ifigenia.

Ya en el momento final de la zarzuela, Ifigenia, al descubrir que son sus hermanos los que están a punto de ser asesinados a manos de Toante, canta la pareja de recitativo-aria da capo «Suspéndete, tirano» y «Piedad, señor, piedad». La sacerdotisa ejecuta aquí el único recitativo obligado de toda la zarzuela, en un momento cargado de dramatismo y sufrimiento. Nebra, como era habitual en este tipo de piezas, utiliza los cambios de tempo (allegro-adagio-allegro-andante) para retratar con exactitud las emociones por las que va pasando la sacerdotisa. Así, da comienzo quizás una de las piezas más especiales de la obra, el aria «Piedad, señor, piedad».

Los afectos por los que va pasando Ifigenia se plasman tanto en los cambios de tempo como en la orquestación. Así, la música ayuda a la sacerdotisa a retratar el triple mensaje que esta envía tanto a sus compañeros de escena como al público: «la súplica al tirano, la crueldad de este si decide matarlos y la apelación a sus hermanos para compartir destino»¹²⁸⁶. Leza dispone en su artículo «L'aria col da capo» la compleja estructura de esta aria de doble afecto¹²⁸⁷. Una estructura que, unida al rango vocal de Re₃-Sol₄, demuestran las aptitudes que María Antonia de Castro debía poseer como actriz-cantante.

Tabla 92: Intervenciones cantadas de Ifigenia en *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia* (1747).

Título	Tipología musical	Tonalidad	Rango vocal
«¡Ay, joven infelice, nunca fueras!»	Canción (a modo de villancico) con Orestes y Música	Do menor	Fa ₃ -Fa ₄
«Pero, dioses, ¿qué veo?»	Recitativo con Orestes	Re Mayor ¹²⁸⁸	Fa ₃ -Sol ₄
«La vida apetecida»	Aria da capo	Sol Mayor	Re ₃ -Sol ₄
«Ya se fue, y de mirarla»	Seguidillas con Dircea y Orestes	Sol menor	Fa ₃ -Sol ₄
«En fin, ¿otra vez eres mi homicida?»	Recitativo a 4 con Orestes, Dircea y Polidoro	La Mayor	Mi ₃ -Sol ₄
«Muera un afecto incierto»	Aria a 4 con Orestes, Dircea y Polidoro	Re Mayor	Si ₂ -La ₄

¹²⁸⁶ NEBRA, J.; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad...*, p. XXI.

¹²⁸⁷ LEZA CRUZ, J. «L'aria col da capo...», p. 601.

¹²⁸⁸ Señalamos aquí la tonalidad en la que concluye el recitativo.

«Yo soy, tirana»	Recitativo a dúo con Orestes	Mi bemol Mayor	Mib ₃ -Fa ₄
«Ah, ingrato, qué mal paga»	Aria a dúo con Orestes	Do menor	Mi ₃ -La ₄
«Suspéndete, tirano»	Recitativo	Re Mayor	Fa ₃ -Fa ₄
«Piedad, señor, piedad»	Aria da capo	Sol menor	Re ₃ -Sol ₄

7.2.4. Conclusiones

María Antonia de Castro, por sus habilidades para la declamación y el canto, se consagró como segunda dama en las décadas finales de la primera mitad del siglo XVIII. Dos cualidades que combinaba a la perfección y que probablemente la llevaron a interpretar a la protagonista de género femenino de óperas y zarzuelas. De hecho, centrándonos en las zarzuelas de los años 40, podemos afirmar que se especializó en un tipo de personaje: la heroína trágica. A través de las arias afectivas, lentas, cantábiles, rápidas e iracundas de los personajes de Lucrecia, Eumene e Ifigenia, nos acercamos brevemente al perfil de una actriz-cantante que pareció cultivar de igual manera la complejidad de ambas disciplinas. Una actriz-cantante de la que esperamos seguir investigando en un futuro pues consideramos que nos queda mucho aún por descubrir.

7.2.5. Tabla relativa a la trayectoria artística de María Antonia de Castro

Tabla 93: Óperas, zarzuelas, comedias de magia y fines de fiesta representados por María Antonia de Castro (1731-1755).

Fecha	Título	Género	Autor texto	Autor música	Teatro	Compañía	Papel
22.01.1731	<i>Con amor no hay libertad</i>	«Melodramma harmónica»	Cañizares	Corradini	Cruz	Orozco	Drusila
28.11.1732	<i>Milagro es hallar verdad</i>	Zarzuela	Cañizares	Corradini	Cruz	San Miguel	¿?
07.1735	<i>Trajano en Dacia, y cumplir con amor, y honor</i>	«Drama para representarse en música»	Cañizares	Corradini	Caños del Peral	«Representantes españoles de esta corte»	Sabina
07.1735	<i>La cautela en la amistad y el robo de las sabinas</i>	«Drama para representarse en música»	Agramont y Toledo	Corselli	Caños del Peral	«Representantes españoles de esta corte»	Elicia
Ca. 1735 ¹²⁸⁹	<i>Triunfos de amor y desdén. Apolo y Dafne</i>	«Dama armónico»	«Ingenio de esta corte»	¿?	¿?	«Representantes españoles de esta corte»	Casandra
1736	<i>La mozuela del sastre</i>	Comedia	Téllez de Acevedo	¿?	¿?	Garcés	Floreta
Carnaval 1736	<i>Dar el ser el hijo al padre</i>	«Melodrama armónico»	Traducción de <i>Artaserse</i> (1729) de Metastasio	Corradini	Príncipe	Cerqueira	Mandane
11.1736	<i>El ser noble es obrar bien</i>	«Dramma per musica»	Cañizares	Corradini	Caños del Peral	Músicas	Cefisa
Carnaval 1737	<i>Amor, constancia y mujer</i>	«Drama para representarse en música»	Traducción de <i>Siface</i> (1726) de Metastasio	Juan Bautista Mele	Caños del Peral	Músicas	Ismene
30.05.1737	<i>Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria</i>	«Melodrama escénico» (ópera)	Antonio Bazo. Adaptación de <i>Adriano in Siria</i>	Nebra	Cruz	Músicas	Emirena

¹²⁸⁹ A pesar de que el libreto de esta obra (el MSS/152927) carece de fecha, entendemos que, a juzgar por su reparto, esta ópera tuvo que ser representada entre 1735 y 1736.

			(1732) de Metastasio				
16.10.17 37	<i>La Casandra</i>	«Drama armónico»	Cañizares	Mateo de la Roca	Cruz	Músicas	Erífyle
13.02.17 38	<i>El oráculo infalible. Ipermestra</i>	«Dramma armónica» (ópera)	Adaptación de <i>Ipermestra</i> (1724) de Salvini y Giacomelli	Juan Sisi Maestres	Cruz	Músicas	Hipermnestr a
13.02.17 40	<i>El asombro de la Francia. Marta la Romarantina (2.ª parte)</i>	Comedia de magia	Cañizares	¿?	Cruz	Inestrosa	Federica
10.1741	<i>Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos (1.ª parte)</i>	Comedia de magia	González Martínez	¿?	Cruz	Parra	Doña Mencía ¹²⁹⁰
24.11.17 41	<i>Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos (2.ª parte)</i>	Comedia de magia	González Martínez	¿?	Cruz	Parra	Doña Juana
18.10.17 42	<i>Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos (3.ª parte)</i>	Comedia de magia	González Martínez	¿?	Cruz	Parra	Madama Margarita
1744	<i>Donde hay violencia, no hay culpa</i>	Zarzuela	González Martínez	Nebra	Coliseo Duque de Medinaceli	San Miguel	Lucrecia
18.09.17 44	<i>No todo indicio es verdad y Alejandro en Asia</i>	«Dramma harmónica»	González Martínez	Nebra	Cruz	Parra	Talestres
1747	<i>Antes que celos y amor la piedad llama al valor. Achilles en Troya</i>	«Dramma harmónica»	González Martínez	Nebra	Príncipe	Parra y San Miguel	Briseida
15.04.17 47	<i>Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia</i>	Zarzuela	González Martínez	Nebra	Cruz	Parra	Ifigenia
08.05.17 47	<i>No hay perjurio sin castigo</i>	Zarzuela	González Martínez	Nebra	¿?	San Miguel	Hesione
1752- 1753	<i>La iluminación y acampamento de Aranjuez</i>	Fin de fiesta	González Martínez	¿?	¿?	Parra	Sra. M. ^a Antonia
1753	<i>La dicha en el precipicio</i>	«Serenata»	González Martínez	José Herrando	Cruz	Parra	Aminta
17.05.17 55 [reposi ción]	<i>Hombre, demonio y mujer</i>	Comedia	Cañizares	¿?	Príncipe	Parra	Fénix

¹²⁹⁰ Este reparto es el reconstruido por Contreras Elvira en su tesis doctoral. Véase CONTRERAS ELVIRA, A. M., *La puesta en escena de la serie...*, pp. 481-482.

CAPÍTULO 8. Cantar como hombre. Catalina Pacheco en el cambio de reinado: de Felipe V a Fernando VI

El 9 de julio de 1746 Felipe V fallece a causa de un ictus en el Palacio del Buen Retiro. Tal y como se anunciaba en *La Gaceta de Madrid*, Fernando VI sería proclamado como nuevo rey de España los días 10, 11 y 12 de agosto, una vez pasado un mes por el luto de la muerte de su padre¹²⁹¹. Este nuevo mandato, que duraría desde 1746 hasta 1759, contó desde sus inicios con una figura que impulsaría y profesionalizaría el sistema de producción operístico cortesano como reflejo de la magnificencia del nuevo rey. Esta figura era, ni más ni menos, que la del castrato italiano Farinelli, que ya había llegado a la corte española en 1737.

Carlo Broschi, nombrado director «de las funciones de óperas y serenatas que se han ejecutado en el Real Coliseo del Buen Retiro, y en el Real sitio de Aranjuez»¹²⁹² se sirvió, tal y como expresa Casanova Sánchez de Vega, «de sus contactos italianos –Sicinio Pepoli, Metastasio y el Padre Martini– y de algunos de los agentes enseñadistas para reunir en Madrid algunos de los mejores cantantes, instrumentistas y escenógrafos del momento»¹²⁹³. Precisamente, se vive en la década de 1740 la llegada de cantantes italianas como Elisabetta Uttini, Constanza Mancellini o Elena Pieri, entre otras, en calidad de virtuosas de la cámara del rey¹²⁹⁴.

Un aspecto muy interesante para tener en cuenta es que todas estas figuras de artistas procedentes de Italia llegan a Madrid como grandes personalidades y no en calidad de integrantes de un colectivo profesional, un hecho que diferencia a las cantantes italianas de las

¹²⁹¹ GACETA DE MADRID n.º 33, Madrid, 16 de agosto de 1746.

¹²⁹² BROSCHI, Carlo, «Farinelli». *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año 1747. hasta el presente: de sus individuos, sueldos y encargos, según se expresa en este primer libro. Dispuesto por Don Carlos Broschi Farinelli criado familiar de Su Majestad Año de 1758 (Fiestas reales)*, Turner Libros, Madrid 1992 (ed. facsímil).

¹²⁹³ CASANOVA SÁNCHEZ DE VEGA, María Teresa. *El intermezzo en la Corte de España, 1738-1758*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 160.

¹²⁹⁴ Para ampliar todos estos aspectos véase: CARRERAS, J. J. «‘Terminare a schiaffoni’...», pp. 99-121.

actrices-cantantes españolas. Por lo tanto, nos encontramos en un momento histórico en el que, probablemente más que nunca, las cómicas españolas tuvieron que convivir profesionalmente con las italianas. En cambio, el estudio de la formación de las compañías teatrales desde 1746 hasta 1760 nos permite comprobar cómo las estructuras de las agrupaciones apenas se alteraron¹²⁹⁵. En estos trece años de reinado destacaron actrices-cantantes españolas como Catalina Pacheco, Águeda de la Calle, Teresa Garrido o Sebastiana Pereira, entre otras.

A continuación, presentamos el estudio de una de estas cómicas que desarrolló su oficio cronológicamente de forma paralela a este nuevo reinado. A pesar de que sus primeros años de trayectoria (de 1738 a 1746) coincidan con los últimos del mandato de Felipe V, el resto de su carrera se desarrollará y finalizará en 1760, es decir, justo un año después del fallecimiento del nuevo monarca. Catalina Pacheco representa, tal y como veremos a continuación, la versatilidad de una cómica capaz de adaptarse a la multiplicidad de estilos y géneros teatrales que convivieron en un periodo de más de 20 años.

8.1. CATALINA PACHECO

8.1.1. Datos biográficos y árbol genealógico

Haráte de Guerrero y la Catuja
larga memoria y de la malograda
divina Ladvenant, que ahora
anda en campos de luz paciendo estrellas;
la sal, el garabato, el aire, el chiste,
la fama y los ilustres contratiempos
recordará con lágrimas¹²⁹⁶.

El escritor Gaspar Melchor de Jovellanos brindaba estos versos iniciales a tres de los cómicos más celebrados de las décadas centrales del siglo XVIII: a Manuel Guerrero, a María de Ladvenant y a la Catuja, apodo con el que se conocía artísticamente a Catalina Miguel Pacheco (Madrid, ca. 1726-Madrid, ca. 1760). Esta última actriz-cantante nace en Madrid alrededor del año 1726¹²⁹⁷ y en el *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de*

¹²⁹⁵ Uno de los pocos cambios es que en la temporada de 1758-1759 las compañías de José de Parra y María Hidalgo ya cuentan en su formación con una orquesta profesional.

¹²⁹⁶ [ANÓNIMO] *En vista de los tres autos sacramentales...*

¹²⁹⁷ Este año de nacimiento es establecido en publicaciones como GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid, Ediciones Akal, 1997, p. 550; o BOÏLS, Joan B. *Cuatro palabras para un libro. La Historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes, una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX*. Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013, p.152. Además, esta fecha

Madrid es descrita como una «de las más sobresalientes cantoras de aquel tiempo [...], de carácter serio, y particular en expresar la letra y afectos»¹²⁹⁸. Además de estos, otro de los aspectos que sin duda marcarían la trayectoria de esta intérprete fue que dio voz a los principales personajes masculinos de las óperas y zarzuelas del momento, poniéndose en el traje y en la piel de jóvenes príncipes, reyes, e incluso de dioses.

Catalina Pacheco era hija del actor Francisco Miguel Pacheco y hermana del también cómico Antonio Miguel Pacheco, dos hombres que la acompañaron prácticamente de forma ininterrumpida al comienzo de su trayectoria¹²⁹⁹. El primero de ellos, Francisco, ocupó puestos de séptimo, octavo y noveno galán en las mismas compañías en las que actuó su hija al inicio de su carrera, concretamente desde 1739 –y de forma continuada– hasta 1749. Es muy probable que este actor se mantuviese en las agrupaciones ocupando estas últimas categorías de galanes solo por el simple hecho de poder ejercer como tutor legal de Catalina dentro de la agrupación, todavía menor de edad cuando comenzó su recorrido artístico. De hecho, en un documento relativo a la formación de la compañía de Inestrosa para la temporada de 1739-1740 se recoge cómo Francisco Miguel Pacheco encargó a Antonio Téllez de Acevedo el cuidado de su hija durante el tiempo que este estuviera ausente:

Yo el escribano para hacer saber la referida orden a Catalina Pacheco, pasé en las casas donde no la pude encontrar, y enterado don Antonio Téllez de Acevedo dijo que el padre de la referida se halla fuera de esta Corte y dejó orden expresa para que aprontase a la dicha Catalina, menor en días, a lo que por Su Eminencia se le mandare¹³⁰⁰.

Por otra parte, su hermano Antonio Miguel Pacheco, figura en los mismos listados que Catalina desde la temporada 1742-1743, cuando accede a la compañía de Parra como quinto galán y como «hijo de Francisco Miguel Pacheco»¹³⁰¹. Esta apreciación, no demasiado común en el caso de los actores de género masculino, pudo escribirse o bien para justificar la alta categoría que el actor ocupó nada más entrar en la agrupación, o bien porque probablemente el cómico era todavía menor de edad y también necesitaba ese tutelaje comentado

coincide con la información ofrecida en un documento del año 1739, relativo a la reposición de *El espíritu foletto*, en el que se precisa que Catalina tendría por entonces alrededor de once o doce años.

¹²⁹⁸ MEMORIAL LITERARIO, INSTRUCTIVO Y CURIOSO DE LA CORTE DE MADRID, TOMO XII, Madrid, Imprenta Real, 1787, p. 172.

¹²⁹⁹ No debemos confundir al padre de Catalina con el perfil del actor Francisco Pacheco el Caraças recogido en la *Genealogía*. Este último fallece, según se indica en la obra, en el año 1719, por lo que resulta casi imposible de que se tratase de la misma persona, ya que nuestro cómico está activo hasta, al menos, 1749. Para consultar este perfil véase SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 356.

¹³⁰⁰ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C. *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 301.

¹³⁰¹ BNE, MSS 14074/1:42.

anteriormente¹³⁰². Sea como fuere, la carrera de este cómico parece discurrir de manera paralela a la de su hermana, actuando juntos para la misma compañía desde 1742 hasta 1751.

Respecto a los comienzos de la trayectoria artística de la Catuja, el primer documento conocido en el que se registra su nombre es un listado de la compañía de Juana de Orozco con fecha del 28 de abril de 1738¹³⁰³. Catalina ocuparía el puesto de octava dama de la agrupación, un puesto probablemente destinado a la interpretación de papeles menores que posibilitasen, a su vez, el paulatino aprendizaje del oficio teatral. Casi nueve meses más tarde, el 22 de enero de 1739, encontramos un certificado notarial en el que se recoge que la actriz estaría interpretando el papel de El foletto, una especie de «trasgo o duende / de los muchos de la Italia»¹³⁰⁴, de la comedia de magia *Duendes son alcahuetes*. El escribano Gregorio Miguel Pérez Moreno lo expresaba de la manera siguiente:

Estando en el corral del Príncipe donde se está representando la comedia *El espíritu foletto*, y habiendo entrado en el vestuario de dicho Corral, vi a Catalina Pacheco, que es la que hace el espíritu foletto, y está representando su papel con unos calzones a la tudésca¹³⁰⁵ que le llegan hasta los tobillos, de forma que no se alcanzara a ver el zapato, y sobre dichos calzones un tonelete que le pasa las rodillas¹³⁰⁶.

Esta interpretación del travieso personaje del foletto fue probablemente una de las primeras actuaciones de la actriz, cuando contaba con tan solo aproximadamente doce años. Este supuesto debut supuso la redacción de toda una serie de documentos con los que se intentó justificar que una niña pudiese «salir vestida de hombre como lo requiere el papel para el lucimiento»¹³⁰⁷. Desde nuestro punto de vista, resulta significativo y desconocemos hasta qué punto fue determinante en su trayectoria, que uno de los primeros roles interpretados por la Catuja fuese precisamente un papel de mujer vestida de hombre. Una tipología de personaje en la que se especializaría más tarde.

Después de su entrada en el ámbito teatral en 1738, podemos comprobar cómo año a año Catalina Pacheco va constantemente ascendiendo puestos en las compañías. Después de su fugaz acceso como octava dama en la compañía de Orozco (1738-1739), pasa por las

¹³⁰² En la temporada siguiente, este actor ocuparía el puesto de tercer galán de la compañía de Palomino, lo que hace pensar en sus destacadas capacidades para la interpretación.

¹³⁰³ BNE, MSS 14074/1:33.

¹³⁰⁴ DOMÉNECH RICO, Fernando. «Las transformaciones del duende (sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)». *Cuadernos dieciochescos*, 6 (2005), p. 281.

¹³⁰⁵ Probablemente con esta apreciación se hace referencia a un tipo de apertura vertical o bragueta más alargada que desdibujaba la forma de las piernas, tal y como se puede inferir en el siguiente artículo: ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro. *Dudas onomasiológicas: coquilla y bragueta (2)*, Centro Virtual Cervantes, 2011.

¹³⁰⁶ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C. *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 296.

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 295.

categorías de sexta (1739-1741), cuarta (1741-1743 y 1752-1756) y tercera dama (1746-1751), para establecerse como segunda en las temporadas finales de su trayectoria (1756-1760). Catalina Pacheco fue una actriz repetidamente aplaudida por su voz y por su forma de cantar, y uno de los aspectos más extraordinarios de su perfil como intérprete es que se especializó en dos ámbitos diversos a lo largo de su trayectoria: en primer lugar, en los personajes de género masculino de las óperas y zarzuelas y, en segundo, en las tonadillas de la década de 1750. Así, Ramos López la sitúa –junto a María Ladvenant, María Antonia la Caramba o María del Rosario Fernández la Tirana– como una de las más célebres tonadilleras del siglo XVIII¹³⁰⁸.

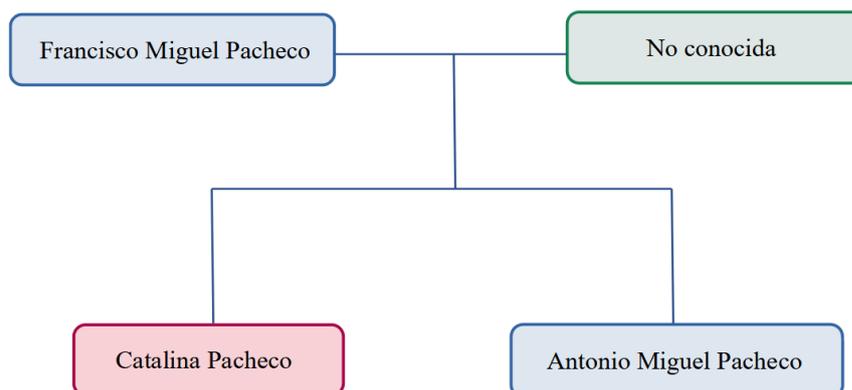
Es probable que el apodo de la Catuja con el que era conocida esta actriz fuese solamente un hipocorístico de su nombre, Catalina, empleado de forma habitual en la época que nos ocupa. Este sobrenombre se utiliza para designar a las protagonistas femeninas tanto de la comedia *El valiente Campuzano* (1649) de Fernando de Zúrate (1601-1603), como de la tonadilla *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda* (ca. 1774) de Jacinto Valledor (1744-1809), hijo de la actriz-cantante Águeda de la Calle. En cambio, este término no es recogido en ningún diccionario coetáneo y la única definición moderna que hemos encontrado de este vocablo nos dice que se trata de «un antiguo nombre patronímico desusado femenino, variación de Catalina y de los otros nombres comunes como Caterina, Katherine o Katrina que significa Inmaculada»¹³⁰⁹.

Más allá de su vínculo familiar con Francisco y Antonio Miguel Pacheco, no hemos encontrado hasta la fecha información acerca de su estado civil o de si tuvo hijos durante sus años de actividad teatral. Tal y como ya se ha expresado en anteriores apartados, no resulta extraño que una actriz se mantuviese soltera durante toda o buena parte de su trayectoria, puesto que, en perfiles como los de Catalina Pacheco, su éxito y consiguiente independencia económica posibilitarían que esto fuera posible. A continuación, disponemos el árbol genealógico de la actriz, con la confianza de que pueda ser ampliado en un futuro:

Ilustración 24: Árbol genealógico de Catalina Pacheco la Catuja

¹³⁰⁸ RAMOS LÓPEZ, Pilar. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid, Narcea, 2003, p. 92.

¹³⁰⁹ Esta información ha sido extraída del diccionario online *Definiciona*. Para acceder a la entrada relativa a la definición de «Catuja» se debe visitar el siguiente enlace: <https://definiciona.com/catuja/> [consultado el 6 de octubre de 2022].



En cambio, a pesar de que conocemos pocos datos de su biografía, gracias a las autorreferencias contenidas en los papeles que interpretaba y a las obras en las que hacía de sí misma, podemos aproximarnos un poco más a su figura. Por ejemplo, en el fin de fiesta *La iluminación y acampamento de Aranjuez* (1752-1753¹³¹⁰), donde hace de sí misma, ejecutando al personaje de la Catuja, se hace referencia tanto a sus dotes como cantante¹³¹¹, como a su apariencia física. Mientras que Francisca Vallejo la Palomina sería descrita como «grande», su hija, María Teresa Palomino, como «chiquita» y Gertrudis Verdugo como «flaca»; a Catalina le atribuirían el calificativo de «gorda», tal y como se puede apreciar a continuación:

SR. ESPEJO

¿Sabrán ustedes decirme
 si han visto cuatro muchachas
 una grande, otra chiquita,
 otra gorda, y otra flaca en Aranjuez?
 [...]
 Si usted al oírlo no pasma,
 no es hombre sino camello.
 Óigalo contado en plata:
 la Palomina, y su hija,
 Catuja, y Gertrudis faltan
 de Madrid¹³¹².

¹³¹⁰ A pesar de que esta obra está sin datar, después de realizar un análisis del reparto dispuesto en el libreto, nuestra conclusión es que este fin de fiesta tuvo que ser representado en 1752 o 1753, puesto que todos los actores reflejados en el listado –salvo Francisco Nerey– desempeñaban algún puesto en dicha agrupación.

¹³¹¹ El personaje interpretado por el segundo galán Lucas del Viso lo expresa de la siguiente manera: «Que, si no se enfada, / pues le consta, y que sabemos, / que es la Catuja, y sus gracias, / nos cante alguna cosita». En GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *Colección de piezas teatrales. La iluminación y acampamento de Aranjuez* (folio 171-180). Madrid, BNE, MSS/18078 [sin fecha], f. 176r.

¹³¹² *Ibid.*, f. 177r.

Así, a través de los siguientes apartados, relativos a sus especializaciones dramáticas y a una selección del repertorio vocal interpretado por esta comediente, nos acercaremos al perfil de una de las actrices-cantantes más celebradas en las décadas centrales del siglo XVIII.

8.1.2. Trayectoria profesional y especializaciones dramáticas

[...] *Señoras Hidalgo, y Catuja*
Las dos bellas atlantes peregrinas,
afrentas del clavel, coral y plata,
que, en matices, diamantes, piedras finas,
se roban la atención que las retrata,
cuyas dos voces métricas divinas,
lisonjean lo mismo, que arrebatan,
encantos del encanto de la Tracia,
donde tiene su cátedra la gracia.
De sus áreas, y cuatros al imán
fertilizan dulzuras al confín,
y a las almas inflaman dulce afán,
los sonoros ecos del clarín.
Sus delicados trinos dulces dan
señas de ser de alado querubín,
y por tal los sentidos las creyeran,
si patentes los ojos no las vieran [...] ¹³¹³.

Un autor anónimo retrataba a través de estas octavas la belleza de la voz y del canto de María Hidalgo y de la Catuja, sin duda dos de las actrices-cantantes más celebradas de las décadas centrales del siglo XVIII. Unos versos que en cierto sentido resumen muy bien el impacto que estos al menos veintidós años de trayectoria profesional de Catalina Pacheco debieron tener sobre el público.

Su versatilidad hace realmente compleja la tarea de compartimentar por fases su trayectoria, ya que esta está llena de particularidades y excepciones que no hacen más que confirmar esta citada adaptabilidad. En cambio, con la finalidad de facilitar el estudio de este perfil, hemos dividido su carrera artística con relación a las tres más evidentes especializaciones dramáticas que hemos podido constatar: en primer lugar, su etapa inicial, donde los papeles que interpretó son tendencialmente más cómicos; en segundo lugar, una

¹³¹³ [ANÓNIMO] *En vista de los tres autos sacramentales, que se están ejecutando en los Coliseos...*

etapa centrada en sus personajes de mujer vestida de hombre; y, por último, una tercera fase dedicada a su perfil como cantante de tonadillas.

Como ya se ha referido anteriormente, todas ellas estarán llenas de excepciones, haciendo que este término de especialización sea muy relativo. En cambio, consideramos necesario compartimentar su trayectoria, pues facilitará contextualizar el estudio musical de los papeles cantados que trataremos a continuación.

8.1.2.1. Los comienzos. Duendes, damas y criadas.

Yo el escribano para hacer saber la referida orden a Catalina Pacheco, pasé en las casas donde no la pude encontrar, y enterado don Antonio Téllez de Acevedo dijo que el padre de la referida se halla fuera de esta corte y que le dejó orden expresa para que aprontase a la dicha Catalina, menor en días, a lo que por su Eminencia se le mandare¹³¹⁴.

Este fragmento es, por una parte, una de las muchas diligencias que se llevaron a cabo en 1739 para poder formar los listados de las compañías teatrales y, por otra, el primer documento que hemos encontrado en el que se recoja el nombre de Catalina Pacheco. Como ya hemos remarcado con anterioridad, nuestra actriz comenzaría a actuar en la compañía de Juana de Orozco cuando solo tenía entre doce y trece años. En cambio, en sus primeros papeles parece demostrar ya una gran versatilidad y adaptabilidad.

Así, estos supuestos primeros cuatro años de trayectoria (desde enero de 1739 hasta octubre de 1742) van a ser, sin duda, muy prolíficos, pero también van a estar caracterizados por una mayoritaria interpretación de lo que podríamos denominar personajes cómicos, como lo fueron El foletto de *Duendes son alcahuetes*, la graciosa Perla en *La Clicie* o las tres criadas (Manuela, Isabel y Genara) de las primeras partes de la serie *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro en Salamanca*. Unos personajes que en cierto sentido sirvieron como preparación para lo que inmediatamente iba a ocurrir en su carrera: dar voz a grandes papeles masculinos serios de óperas y zarzuelas.

En cambio, el primer personaje que sabemos que interpretó no fue precisamente un personaje serio, sino más bien todo lo contrario, ya que este fue El foletto de la comedia de magia *Duendes son alcahuetes* de Antonio de Zamora. Esta obra, estrenada el 22 de enero de

¹³¹⁴ AHVM., Expediente 3-476-9, 1735- ¿1784?

1709, vuelve a ser llevada a escena en 1739¹³¹⁵ por la compañía de Juana de Orozco, y la actriz elegida para dar vida a este pequeño trasgo fue Catalina Pacheco. Aunque resulta difícil averiguar cuáles fueron los motivos que la llevaron a ser escogida para interpretar a este papel, podemos formular varias hipótesis: en primer lugar, tal y como afirma Doménech Rico, porque probablemente era de las pocas intérpretes capaces de realizar «las acrobacias y contorsiones que exigiría el personaje»¹³¹⁶; en segundo, porque su baja estatura también ayudaría a la caracterización de este papel; y, en tercero, porque Catalina debía poseer la versatilidad que era necesaria para poder interpretar a este duende.

Así, a lo largo de las tres jornadas en las que se divide esta comedia, podemos comprobar cómo el foletto debe ir pasando por diferentes transformaciones muy dispares entre sí: desde soldado al comienzo de la comedia¹³¹⁷, pasando por una estatua¹³¹⁸, un saltimbanqui de Milán¹³¹⁹, hasta la criada Nicoleta¹³²⁰, entre muchos otros personajes. Encarnar estas diversas transformaciones no solo requería un cambio de vestido, sino también lo que podríamos denominar como continuos «cambios de registro», un aspecto quizás inusual en una actriz primeriza. Por otra parte, otro de los hándicaps abordados por esta intérprete, tuvo que ser el de combinar la recitación de versos en castellano con versos en ese italiano macarrónico que nos ofrece Antonio de Zamora. Así, cuando el duende sale a escena «vestido a lo italiano ridículamente, con un cajoncillo pendiente de una correa» entona los siguientes versos:

Venite a vedere adesso
miei signori, le ymbenzioni
que servon di pasatempo
a tutto il chenero humano¹³²¹.

Además de todos estos múltiples requerimientos, la actriz debería tener también muy bien interiorizados los tiempos escénicos, pues este personaje debía aparecer, casi como por

¹³¹⁵ Esta obra fue repuesta con anterioridad en 1710, 1712 y 1717. Para ampliar esta información véase DOMÉNECH RICO, Fernando. *La compañía de los trufaldines...*, p. 302; y ANDIOC, R. y COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*

¹³¹⁶ *Ibid.*, p. 345.

¹³¹⁷ Una acotación nos dice lo siguiente: «En un alambre baja de rápido el foletto entrase de soldado con capote encarnado y una mascarilla en el rostro». En ZAMORA, Antonio de. *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto*. Madrid, BNE, MSS/16959, 1717, f. 7r.

¹³¹⁸ «Entranse, y descubriéndose en medio un nicho de yedras, y flores en que estará el foletto en forma de estatua». En *Ibid.*, f. 24v.

¹³¹⁹ El personaje de Ernesto nos anuncia su inminente entrada en escena a través del siguiente parlamento: «Porque diviertas su afán / que venga a verte he mandado / un saltimbanqui afamado / que ha venido de Milán, / cuyas varias novedades / de bálsamos e invenciones, / juegos y adivinaciones / y otras mil curiosidades / asombro de Italia son». En *Ibid.*, f. 26r.

¹³²⁰ *Ibid.*, ff. 31v.-32v.

¹³²¹ *Ibid.*, f. 32v.

sorpresa a lo largo de toda la obra, confirmando así unas habilidades que Catalina seguramente poseyó. A pesar de que desconocemos cuál fue la recepción de este personaje casi protagonista¹³²², suponemos que tuvo que ser relativamente buena, pues literalmente catorce días después, el 30 de enero de 1739, interpretará su primer personaje operístico: la graciosa Perla en *La Clicie*, con texto de José de Cañizares y música de Francesco Corradini.

Esta representación de 1739 en el Teatro del Príncipe se trató en realidad de una reposición de la serenata intitulada *La Clicie*, representada el 15 de julio de 1738 en la Casa del duque de Montemar con motivo de los desposorios entre Carlos de Borbón y doña María Amalia de Sajonia, tal y como reza la portada de su libreto¹³²³. A pesar de que no conocemos quién actuó en esta obra cuando se estrenó en 1738 para el ámbito nobiliario, sí que conocemos el reparto que tuvo cuando se produjo para el Coliseo del Príncipe en 1739, un reparto extraído de la compañía de Juana de Orozco y que probablemente tuvo muy buena acogida entre el público, pues Cotarelo nos indica que su representación «duró doce días»¹³²⁴:

Tabla 94: Reparto de *La Clicie* para la representación del 30 de enero de 1739.

<i>Compañía de Juana de Orozco</i>		
<i>Personaje</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>
Clicie	Rita de Orozco	3. ^a dama
Brinco, gracioso	María Luisa de Chaves	6. ^a dama
Perla, graciosa	Catalina Pacheco	8. ^a dama
Leucotoe	María Hidalgo	¿? ¹³²⁵
Orcamo	José Martínez Gálvez	¿? ¹³²⁶
Apolo	Manuel Guerrero	¿? ¹³²⁷

Un aspecto que sin duda llama la atención de este reparto es que no hay inversión de género en la relación intérprete-personaje, salvo en el rol del gracioso Brinco, interpretado por María Luisa de Chaves. Además, tenemos aquí a dos actores-cantantes, Manuel Guerrero y José Martínez Gálvez, que abordaron diversas arias cada uno de la ópera, un aspecto

¹³²² Doménech Rico mantiene que el espíritu foletto es «el protagonista indiscutible de la obra». En DOMÉNECH RICO, F. «Las transformaciones del duende...», p. 281.

¹³²³ CAÑIZARES, José de. *Serenata [La Clicie] a los reales desposorios de los muy altos y poderosos príncipes D. Carlos de Borbón, y Doña María Amalia de Sajonia*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1738 [Biblioteca Regional de Madrid, Sign. A12], f. 6. Para ampliar todos estos conceptos, puedo consultarse la siguiente investigación: CARRERAS, J. J. «La serenata en la corte española...»

¹³²⁴ COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 77.

¹³²⁵ Esta actriz-cantante no figura en el listado de la compañía de Juana de Orozco.

¹³²⁶ Lo mismo vuelve a suceder con este actor-cantante, hecho que nos hace suponer que, o bien pudieron ser contratados a *posteriori*, o bien fueron solamente llamados para la representación de esta ópera.

¹³²⁷ Lo mismo sucede con este actor-cantante, marido de la intérprete María Hidalgo.

tradicionalmente reservado a las actrices-cantantes, tal y como se puede comprobar en la siguiente tabla:

Tabla 95: Arias interpretadas en la ópera *La Clicie* (1739).

<i>Acto</i>	<i>Número</i>	<i>Personaje</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Íncipit</i>
<i>primero</i>	1.	Apolo	Manuel Guerrero	«No basta amar, no basta»
	2.	Clicie	Rita de Orozco	«A cualquiera le bastará»
	3.	Perla	Catalina Pacheco	«Mas fio en la viveza»
	4.	Orcamo	José Martínez Gálvez	«El trueno, el relámpago»
	5.	Leucotoe	María Hidalgo	«Blando beleño»
	6.	Brinco	María Luisa de Chaves	«Una hermosa ninfa halló»
<i>segundo</i>	7.	Orcamo	José Martínez Gálvez	«De qué se lamenta»
	8.	Perla	Catalina Pacheco	«Soy desdeñosa»
	9.	Apolo y Leucotoe	Rita de Orozco y María Hidalgo	Aria a dúo «El temor la esconde así»
	10.	Leucotoe	María Hidalgo	«Déjame Dios amante»
	11.	Clicie	Rita de Orozco	«La tierra se esconde»

En cambio, volviendo al tema que nos ocupa, el personaje de la graciosa y joven¹³²⁸ Perla interpreta un total de dos arias («Mas fio en la viveza» y «Soy desdeñosa») de las once que presenta la ópera, así como un dúo con el gracioso Brinco que recogeremos a continuación. Esta interpretación de dos arias –el mismo número incluso que canta la protagonista Clicie– es bastante elevado si tenemos en cuenta el hecho de que Catalina estaba interpretando un personaje de graciosa y de que en el momento de la representación tendría solamente entre doce y trece años. A continuación, recogemos este dúo entre los dos personajes graciosos, donde ambos demuestran lo que sienten el uno por el otro, dando así un respiro al público respecto a la trágica historia de amor de los protagonistas:

DÚO BRINCO	A su perlita, Brinco, ¿qué alhajas la dará?
PERLA	A su Brinquito, Perla, ¿con qué le engaitará?
PERLA Y BRINCO	Todo el temor desecha echa esa mano acá.
BRINCO	Ay, que si fina eres.
PERLA	Ay, que si tú me quieres.
LOS DOS	Flecha el amor será, que si por mí la clava, se te caerá la baba

¹³²⁸ De hecho, es muy posible que el gracioso Brinco hiciera alusión a la poca edad de Catalina mediante el parlamento «Y tu traza no es de hembra, que es de hembrilla». En CAÑIZARES, J. *Serenata [La Clicie] a los reales desposorios...*, f. 21.

	sí que se te caerá.
BRINCO	No ha de haber pendencia, siempre se escuchará.
PERLA	Siendo yo señorica, porque reñir no habrá.
BRINCO	Y el que se alborotare.
PERLA	Y el que se enfurruñare.
LOS DOS	Dentro de sí dirá.
BRINCO	Esta es por quien yo muero.
PERLA	Este es el que yo quiero.
PERLA	Tá, no se enoje, tá ¹³²⁹ .

Después de estos dos papeles, el siguiente personaje que sabemos que Catalina Pacheco interpretó fue el de «dama» en la comedia *La prudencia en la niñez y reina loca de Hungría* de Antonio Pablo Fernández y música de Corradini, representada en octubre de 1740 por la compañía de Parra. La única información que hemos encontrado respecto a su intervención en esta obra consiste en el encargo de un manto imperial para que Catalina ejecutase el personaje de dama¹³³⁰. En cambio, a pesar de que resulta muy complejo precisar el papel exacto que nuestra actriz interpretó en esta obra, creemos que pudo haberse tratado de los papeles de Solisbella, Matilde o Fenisa, ya que eran los únicos roles femeninos que llevaban la indicación de dama en el reparto del libreto¹³³¹.

Sea como fuere, que en menos de dos años pasara de representar al multifacético foletto, a la graciosa operística Perla y a esta última dama confirma, una vez más, esa versatilidad a la que hemos hecho referencia. De hecho, ya solo las categorías por las que pasó Catalina Pacheco dentro de las compañías a lo largo de su carrera son un reflejo de esta facilidad para el cambio que tenía nuestra actriz, ya que, como hemos visto, no hay demasiada continuidad en los puestos que desempeñó dentro de las agrupaciones. Una trayectoria que nos da a entender por lo tanto ese afán de no conformarse y de demostrar que podía hacer papeles cantados, hablados, serios y cómicos, combinándolos extraordinariamente.

¹³²⁹ CAÑIZARES, J. *Serenata [La Clicie] a los reales desposorios...*, f. 26.

¹³³⁰ AHVM., Expediente, 1-1415-4, 1740, f. s.n.

¹³³¹ FERNÁNDEZ, Antonio Pablo. *La prudencia en la niñez: comedia famosa*. Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz, 1749 [Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo], f. 1r.

Cotarelo destacaba en su estudio sobre María Ladvenant un aspecto muy parecido sobre esta actriz cuando decía que pasó del puesto de tercera dama al de primera, pero incluso cuando desarrollaba el de primera quería seguir haciendo entremeses y sainetes¹³³². Es decir, probablemente, tanto para Catalina Pacheco como para María Ladvenant cada personaje sería una nueva oportunidad y/o reto para demostrarse a sí mismas y al público sus dotes tanto cómicas como serias. Así, el mejor ejemplo de ello es que después de este personaje de dama en *La prudencia en la niñez*, el siguiente rol que sabemos que interpretó fue el de la criada Manuela en la primera parte de la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos* (1741) de González Martínez.

A este personaje le seguirá la interpretación en la segunda y tercera parte de esta citada comedia de magia (1741 y 1742, respectivamente) de las también criadas Isabel y Genara. Este último personaje, el de Genara, la maga siciliana, resulta especialmente interesante por los momentos cantados que debió protagonizar junto con Inés (ejecutado por Rosa Rodríguez). Así, cuando en la segunda jornada de esta obra, Cristerna (Petronila Jibaja) les pregunta «Inés, Genara ¿qué hacéis? / ¿No cantáis mientras el bello / objeto admiramos todos sentados?»; Inés contesta que «Falta el maestro, / y si no se puede hacer nada, sin el acompañamiento / del bajo»¹³³³. Acto seguido, salen a escena dos criados con un clave, y es precisamente en ese instante en el que ambas actrices-cantantes interpretarán el extenso recitado que se recoge a continuación:

INÉS	Cese, Dido, tu fúnebre lamento, que vindicar intento el rigor, de un aleve pecho dejó.	INÉS	¡Oh infiel!
GENARA	En vano aquí tu saña considero aunque se alegue en las etéreas salas, porque Venus soy yo, si tú eres Palas.	GENARA	¡Oh aleve!
INÉS	Castigaré el rigor de un falso pecho.	INÉS	¡Oh fiera! Un falso amante muera.
GENARA	Libre ha de navegar a tu despecho.	GENARA	Un pecho amante viva.
INÉS	Es loco intento.	LOS DOS	Que amor
GENARA	Es ciego desvarío.	INÉS	Del bien le priva.
INÉS	Yo tengo voluntad.	GENARA	Del mal le priva, en cultos de adorar.
GENARA	Yo poderío.	INÉS	De airada saña

¹³³² COTARELO Y MORI, E. *Actrices españolas en el siglo XVIII...*, p. 66.

¹³³³ CONTRERAS ELVIRA, A. M. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia...*, p. 943.

			impía.
INÉS	Y es frenesí.	GENARA	De amable afecto fino.
GENARA	Es locura.	INÉS	Tema la tiranía.
LOS DOS	Es desatino, oponerse a las leyes del destino.	GENARA	Espere el fiel camino.
INÉS	Si engaña un firme amor, su engaño morirá.	INÉS	Perezca en tumba fría.
GENARA	De tu falaz rigor, mi fe le libraré.	GENARA	La nave vuela, en suma,
INÉS	¡Oh cólera!	LOS DOS	Y sírvale la espuma.
GENARA	¡Oh dolor!	INÉS	De escollo en alta mar [...] ¹³³⁴ .

8.1.2.2. La Catuja vestida de hombre

Y para el canto según el gusto de aquel tiempo [...] la espitosa Catuja Pacheco en música y verso ¹³³⁵.

El actor Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra definía de esta manera a la enérgica Catalina Pacheco en su *Discurso histórico* sobre el teatro español de 1802. Una energía, tanto para el canto como para la recitación, que podremos comprobar en muchos de los personajes de género masculino que interpretó a lo largo de su carrera, tales como Decéballo o Colatino, entre otros. Así, después de haber dado vida a la maga siciliana Genara, Catalina Pacheco abandona la compañía de José de Parra, donde desempeñaba el cargo de cuarta dama, para pasar a formar parte de la agrupación de Antonio de Palomino en la temporada de 1743-1744, en la que ocupará el puesto de segunda dama. Este cambio resulta, a simple vista, un ascenso en su carrera profesional. Un ascenso que, entendemos, determinará en parte toda su futura trayectoria, pues está aquí el punto de partida –sin contar, por supuesto, al ya comentado foletto– de sus personajes vestidos de hombre. Una casi especialización interpretativa que mantendrá como mínimo hasta el año 1757.

Así, en agosto de 1743 la compañía de Antonio de Palomino representa en el Teatro de los Caños del Peral la ópera anónima *Domiciano*, en la que Catalina Pacheco interpreta al personaje de Decéballo, capitán de los dacios y amante correspondido de Julia. Con apenas dieciséis años, da vida a un oficial del ejército que jura matar al senador romano Flavio a

¹³³⁴ *Ibid.*, pp. 945-946.

¹³³⁵ GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel. *Origen, épocas y progresos del teatro español. Discurso histórico al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron entre las naciones más célebres*. Madrid, Imprenta de Don Gabriel de Sancha, 1802, p. 328.

cambio de que le concedan la mano de la sobrina del emperador, Julia, con todo lo que ello supone: debiendo desarrollar la sorprendente escena de los leones del primer acto y cantando cuatro de las dieciocho arias interpretadas en esta ópera, un número que solo supera el protagonista Domiciano (interpretado por la actriz-cantante Ana Guerrero):

Tabla 96: Arias interpretadas en la ópera *Domiciano* (1743).

<i>Acto</i>	<i>Número</i>	<i>Personaje</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Íncipit</i>
<i>primero</i>	1.	Flavio	Antonia de Villaflor	«No irrita la venganza»
	2.	Domicia	Jacoba Palomera	«Enfermo, que oprimido»
	3.	Domiciano	Ana Guerrero	«Piensa que lo has jurado»
	4.	Decéballo	Catalina Pacheco	«Sabes que te amo»
	5.	Julia	María Hidalgo	«El fuego de mi pecho»
	6.	Domiciano	Ana Guerrero	«Desviada tortolilla»
	7.	Decéballo	Catalina Pacheco	«No teme el buen piloto»
	8.	Flavio	Antonia de Villaflor	«Renace más fuerte»
	9.	Domiciano	Ana Guerrero	«Ruge el león herido»
<i>segundo</i>	10.	Domiciano	Ana Guerrero	«Solo un Jove rige el cielo»
	11.	Julia	María Hidalgo	«Al mar borrascoso»
	12.	Flavio	Antonia de Villaflor	«El agua, que condensada»
	13.	Domicia	Jacoba Palomera	«Cuanto más vive dichosa»
	14.	Julia	María Hidalgo	«No te envilezca, ingrato»
	15.	Decéballo	Catalina Pacheco	«Si toda vuestra cólera»
	16.	Domicia	Jacoba Palomera	«Si viene de los dioses»
	17.	Domiciano	Ana Guerrero	«Dos afectos desiguales»
	18.	Decéballo	Catalina Pacheco	«De la seña el sonoro clarín»

Aunque resulta muy complejo averiguar desde nuestra perspectiva actual por qué Catalina Pacheco fue elegida para desarrollar al personaje de Decéballo, lo cierto es que uno de los posibles motivos pudo haber sido el gran número de intervenciones cantadas tenía que ejecutar en esta obra. Es decir, es probable que en este título donde desarrolla esta tipología de personaje por primera vez, fuera escogida para representar este papel, no tanto porque fuera de género masculino, sino por las cualidades que podía ofrecer ella como actriz y, por supuesto, como cantante. Unas cualidades que, además de en las cuatro arias interpretadas, se pueden ratificar en que fue el único personaje de esta ópera, junto a Julia (María Hidalgo¹³³⁶) que interpretó un dúo, siendo este el dúo amoroso «Deja, mi bien, que muera» que se dispone a continuación:

DECÉBALLO	Deja, mi bien, que muera sin que te vea llorar.
JULIA	Mayor mi pena fuera,

¹³³⁶ Recordemos que ambas ya habían trabajado juntas en la representación de *La Clície* en 1739.

	sin ti no me he de hallar.
A DÚO	Que es bárbaro tormento.
DECÉBALO	El verte padecer.
JULIA	No verte padecer.
DECÉBALO	Basta, mi dueño amado,
JULIA	Tente, adorado dueño,
DECÉBALO	Un lastimoso empeño,
JULIA	Un fin tan desdichado
A DÚO	Mi fe no ha de romper ¹³³⁷ .

A pesar de que desconocemos cómo fue la recepción de su Decéballo entre el público que asistió en agosto de 1743 a esta representación en el Teatro de los Caños del Peral, lo cierto es que tuvo que marcar un precedente, pues solo unos meses después estaría dando vida al joven galán Colatino en la representación privada de la zarzuela *Donde hay violencia no hay culpa* (1744) que se hizo para el Duque de Medinaceli. Así, de los cuatro personajes cantados que actúan en esta obra, tan solo el de Colatino requería hacer uso de la tipología de la mujer vestida de hombre. Un hecho que en cierto sentido revela una decisión artística –ya fuese tomada por el libretista González Martínez, por el compositor José de Nebra o por el propio Duque de Medinaceli– de que Catalina Pacheco fuese la única que invirtiese su género en escena. Recordemos, además, que una de las actrices que solía interpretar roles masculinos en las óperas y zarzuelas era Francisca de Castro, fallecida en 1738, por lo que podemos pensar en la Catuja como una especie de relevo de la mayor de las hermanas Castro.

Así, al analizar las intervenciones cantadas de Colatino en esta zarzuela, podemos extraer dos características principales: en primer lugar, que el rango vocal que aborda es esencialmente de Do₃-Fa₄¹³³⁸, más grave que el del resto de personajes femeninos; y, en segundo lugar, la facilidad que probablemente tenía esta actriz-cantante para ejecutar agilidades vocales, especialmente en su aria «Falta de gruta oscura». *A priori*, podríamos pensar que atribuirle este rango vocal ligeramente más grave pudo ser para ayudar a esa caracterización y diferenciación del personaje de género masculino. De hecho, al estudiar las piezas que cantó la diosa Venus –también interpretado por Catalina Pacheco– en *Vendado es amor, no es ciego* (1744) nos damos cuenta de que esta intérprete debía sentirse más cómoda

¹³³⁷ [ANÓNIMO] *Domiciano. Fiesta dramática para representarse en el teatro de los Caños del Peral a cargo de Antonio Palomino*. Madrid, en la oficina de Antonio Sanz, 1743, pp. 15-16.

¹³³⁸ Solo en el aria a tres «Muera un tirano alevé» canta un La₄, aunque de manera puntual.

en una tesitura más grave, siendo su voz más similar a nuestra voz de mezzosoprano (posiblemente ligera), que a la de soprano, motivo por el cual podría parecer más adecuada para ejecutar papeles masculinos.

Por poner un ejemplo práctico, en el aria a 4 de Anquises, Diana, Eumene y Venus «Qué motivo te hace Eumene» de *Vendado es amor, no es ciego*, ella canta la voz más grave de las cuatro, incluso por debajo de la del pastor Anquises de género masculino. La diosa Diana (Mi₃-Sol₄) y Eumene (Re₃-La₄), abordan rangos ligeramente más agudos que Venus (Do₃-Fa₄), siendo del mismo género, hecho que nos lleva a pensar que quizás esta hipotética voz de mezzo sería, además de sus capacidades como actriz y cantante, lo que llevarían a que la Catuja fuese elegida para realizar todos estos papeles de género masculino de óperas y zarzuelas.

Este personaje de la diosa Venus parece haber sido la excepción que confirma la regla, pues desde 1743 hasta 1757 –sin contar el fin de fiesta *La iluminación y campamento de Aranjuez* y el sainete *Baile del pagador de todo*, donde hace de ella misma– siempre va a interpretar papeles cantados de género masculino. De hecho, tan solo quince días después del estreno de *Vendado es amor, no es ciego*, Catalina Pacheco interpretará al rey Alejandro en la ópera *No todo indicio es verdad* y *Alejandro en Asia*, con libreto de Nicolás González Martínez y música de José de Nebra, y basada a su vez en el *dramma per musica Talestris* de Pietro Metastasio.

Por otra parte, cabe destacar que esta continua interacción entre José de Nebra y Catalina Pacheco probablemente llevaría a este autor a componer pensando directamente en la voz y en las cualidades vocales de nuestra actriz. De hecho, tal y como ya hemos visto en el apartado dedicado a la graciosa Rosa María Rodríguez, tanto este compositor como el libretista Nicolás González Martínez hacen una breve referencia –citándola por su apodo– a las aplaudidas cualidades vocales de las arias interpretadas por la Catuja cuando Morlaco (ejecutado por el segundo barba Juan Plasencia) pide a Martesia (Rosa María Rodríguez) que cante en la ópera *No todo indicio es verdad* y *Alejandro en Asia* (1744):

MARTESIA	Si me excuso, es porque el hacer dengues ya está en uso.
MORLACO	¿Dónde?
MARTESIA	Donde hay madamas (sí, a fe mía) en cualquier parte que hay academia. Si algunas cantan, las que están oyendo, de envidia de escuchar, se están muriendo. Dice a la una su mamá: Mariquita

canta un juguete de *la Galleguita*.
 Su tía, que el pellejo al rostro estruja,
 dice: no, canta un área de *Catuja*.
 Hácese pleito, y por postrera,
 se sentencia, que cante lo que quiera¹³³⁹.

Tras estos títulos, los siguientes personajes que Catalina Pacheco interpretó fueron Aquiles en la ópera *Antes que celos y amor la piedad llama al valor* (1747) y Telamón en la zarzuela *No hay perjurio sin castigo* (1747), ambas creadas por la pareja artística de González Martínez y Nebra. En cambio, esta elección de que fuese ella quien interpretase a los personajes de género masculino no parece ser solo elección de estos dos autores, pues ya en el año 1753 interpreta a Phebo, príncipe de Acaya, en la serenata estrenada en el Teatro de la Cruz y titulada *La dicha en el precipicio*, con texto de González Martínez y música de José Herrando. A continuación, se recoge el reparto original de la obra tal y como se dispone en el libreto, con la finalidad de poder aproximarnos mejor a él:

Tabla 97: Reparto de la obra *La dicha en el precipicio* (1753)¹³⁴⁰.

<i>Compañía de José de Parra</i>		
<i>Personaje</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Categoría</i>
Aminta, reina de Corinto	María Antonia de Castro	2. ^a dama
Chispa, confidente de Aminta	Gertrudis Verdugo	3. ^a dama
Phebo, príncipe de Acaya	Catalina Pacheco	4. ^a dama
Elisa, ignorada hermana de Phebo	Catalina Hispano	5. ^a dama
Mosquito, criado de Phebo	Joaquina Moro	7. ^a dama
Cherinto, príncipe de la Sangre	Teresa Palomino	8. ^a dama

De nuevo, vuelve a repetirse una relación de intérpretes-personajes en cierto sentido muy parecida a la que ya hemos visto en la zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa*. María Antonia de Castro interpreta aquí al personaje serio femenino protagonista de esta obra, mientras que Catalina Pacheco hace lo mismo con el de género masculino¹³⁴¹. Ya para finalizar este subapartado, cabe destacar cómo tras la interpretación de ese foletto, las criadas magas y la graciosa Perla, nuestra actriz abandonará durante estos años la ejecución de personajes graciosos, probablemente porque los papeles a los que tenía que hacer frente requerían un mayor grado de virtuosismo vocal, que de agudeza cómica. Una agudeza que, aunque no

¹³³⁹ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Alejandro en Asia...*, ff. 31-32.

¹³⁴⁰ Extraído de GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Obras de Nicolás González Martínez...*, f. 262.

¹³⁴¹ Recordemos que esta actriz-cantante fue la que dio vida a la dama romana Lucrecia en *Donde hay violencia, no hay culpa*.

cultivara durante estos años, poseía, tal y como veremos a continuación en su faceta como tonadillera.

8.1.2.3. «Ya viene mi Jusepillo a la posada». Aproximaciones a una tonadillera.

En la década de 1750, se experimentaron diversos cambios en el contexto teatral madrileño. Después del deceso de Cañizares en 1750, llegaron a Madrid toda una serie de novedades dramático-musicales, tales como la comedia sentimental francesa, el melólogo y, por supuesto, la ópera bufa italiana. Además, en estos años se llevó a cabo una metamorfosis de la zarzuela hacia un género de costumbres populares, y fue el momento en el que sin duda floreció la tonadilla escénica¹³⁴². Este último género, el de la tonadilla, con ese afán de exaltación y sátira de la vida cotidiana y de retrato –tal y como lo define Moreno– de los «héroes» populares¹³⁴³, como los petimetres, arrieros, aguadores y naranjeras, entre otros, inundó los principales teatros urbanos de Madrid como nuestros ya conocidos Teatro de la Cruz y del Príncipe¹³⁴⁴.

Obviamente, y ya comprendiendo la versatilidad que caracterizaba a nuestras actrices-cantantes, era de esperar que muchas de estas primeras tonadilleras fueran las mismas intérpretes que protagonizaron las óperas, zarzuelas y comedias de magia que venimos comentando y analizando en este estudio. De sobra es conocido el protagonismo de cómicas como María Ladvenant, la Pulpillo o la Guzmaná, que hicieron, tal y como afirma Lolo, «de las representaciones de la tonadilla a solo un lugar de profundas complicidades con el público y que permitieron que con el tiempo este se atrincherase tomando partido y creando a modo de club de fans el de los chorizos y el de los polacos según se fuese partidario de una u otra compañía»¹³⁴⁵. Por lo que no es de extrañar que Catalina Pacheco también estuviese presente como intérprete en los albores de este género. De hecho, en el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* de septiembre de 1787 se disponía la siguiente información en la que se recoge el nombre de nuestra actriz:

¹³⁴² LEZA, J. M., *La música en el siglo XVIII...*, pp. 500-540.

¹³⁴³ MORENO, Emilio. «Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero», *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, 2003, p. 54.

¹³⁴⁴ Para ampliar estas ideas pueden consultarse las siguientes publicaciones: PESSARRODONA I PÉREZ, A. «La mujer como mujer en la tonadilla a solo...», pp. 211-238; o PESSARRODONA I PÉREZ, Aurèlia. «El fandango en la dramaturgia musical tonadillesca: el gesto en su contexto», *Música oral del Sur: revista internacional*, 13 (2016), pp. 75-103.

¹³⁴⁵ LOLO, Begoña. «Itinerarios musicales en la tonadilla escénica», *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, 2003, p. 24.

En el año 1757 Don Luis de Misón abrió nuevo camino a las canciones del teatro, y para una función del Corpus, presentó una nueva composición a dúo, que fue el modelo o principio de las que ahora se llaman tonadillas. El argumento de ella eran los amores de una mesonera y un gitano, que empezaba:

Ya viene mi Jusepillo
a la posada.

La cantaron Teresa Garrido, y Catalina Pacheco, llamada *la Catuja*, y agradó tanto la invención, que el mismo año por la Navidad compuso una a dúo de dos pillos que cantaron Diego Coronado, y Juan Ladvenant, y otras a tres que cantaron las dichas Teresa, Catalina, y María Hidalgo; y desde entonces siguieron componiendo tonadillas Don Luis Misón, Don Manuel Plá y Don Antonio Guerrero¹³⁴⁶.

Un ensayo que la investigadora Le Guin considera precisamente como «the first attempt at a history of the genre»¹³⁴⁷. Si tenemos en cuenta la información brindada en este escrito, podríamos afirmar que Catalina Pacheco interpretó al menos dos tonadillas escénicas en la década de 1750. De hecho, tanto ella como su compañera Teresa Garrido estarían trabajando en el año 1757 para la compañía de María Hidalgo, por lo que no es extraño que ambas interpretasen a esa mesonera y a ese arriero de Andújar puestos en música por Luis Misón. Además, si tenemos en cuenta que, tal y como afirma Labrador López de Azcona, «si el argumento requería la existencia de un personaje masculino, este era representado también por una mujer»¹³⁴⁸, es posible que fuera Catalina Pacheco quien diese voz a este arriero y, por lo tanto, Teresa Garrido a la mesonera.

Por otra parte, a juzgar por la versatilidad que hemos visto a lo largo de toda la trayectoria de esta actriz, no sorprendería el hecho de que en los últimos años de su carrera se centrara en el género de la tonadilla, siendo esta una investigación que nos gustaría abordar con mayor profundidad en el futuro. Sea como fuere, en un género como este, la relación entre actor y público cambia completamente respecto a otros géneros como las óperas o las zarzuelas. Tal y como afirma Angulo Egea, el género de la tonadilla era «más bien austero, escenográficamente hablando, en el que la relación entre el espectador y actor era directa, sobre todo en las llamadas tonadillas a solo –interpretadas por un único cantante–, ya que consistían

¹³⁴⁶ MEMORIAL LITERARIO, INSTRUCTIVO Y CURIOSO DE LA CORTE DE MADRID. TOMO XII. Madrid, Imprenta Real, 1787, pp. 170-171.

¹³⁴⁷ LE GUIN, Elizabeth. *The tonadilla in performance. Lyric comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley, California, University of California Press, 2013, p. 2.

¹³⁴⁸ LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. «Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico», *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, 2003, p. 44

en un diálogo con el público, sin parafernalia alguna, salvo la vestimenta y el posible desparpajo de su intérprete»¹³⁴⁹.

Como es evidente, al convertir al intérprete en el foco de la representación toda la atención se centraría en ellas. Por lo tanto, nuestra actriz debió cambiar de códigos escénicos a la hora de afrontar esta supuesta última etapa de su trayectoria, la dedicada al género de la tonadilla. Un cambio que, tal y como hemos anunciado anteriormente, no debió ser demasiado difícil para ella a juzgar por la adaptabilidad interpretativa que siempre demostró. Además, ver a una actriz-cantante habituada a interpretar personajes serios masculinos de óperas y zarzuelas, dedicarse ahora a la tonadilla, debía ser sin duda todo un atractivo para el público habituado a contemplarla en sus anteriores registros interpretativos.

8.1.3. Estudio musical de dos papeles interpretados por Catalina Pacheco

En este apartado nos acercaremos específicamente a las cualidades vocales que Catalina Pacheco probablemente poseía como cantante, analizando las arias, seguidillas, dúos y coplas que interpretó. Para ello, estudiaremos a la diosa Venus en *Vendado es amor, no es ciego* de Cañizares y Nebra; y al joven galán Colatino de la zarzuela de González Martínez y Nebra *Donde hay violencia, no hay culpa*. Tal y como hemos comentado en anteriores apartados, estos dos análisis no serían posibles sin los libretos de ambos dramaturgos, pero sobre todo sin la transcripción y edición musical que la investigadora María Salud Álvarez Martínez ha realizado de ambas obras¹³⁵⁰.

8.1.3.1. Venus, diosa, en la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* (1744)

Tal y como se ha visto en el apartado dedicado a esta obra, gracias a los pagos que Catalina Pacheco recibió y a que su nombre se encontraba explícitamente apuntado en la partitura de José de Nebra, sabemos que esta actriz-cantante interpretó a la diosa Venus en esta zarzuela. Así, Catalina Pacheco ejecutaría a la vengativa diosa Venus, cuyas pasiones, tanto positivas como negativas, la llevarían a interpretar un amplio número de intervenciones

¹³⁴⁹ ANGULO EGEA, M. «María Pulpillo: los problemas de una cantatriz...», p. 317.

¹³⁵⁰ NEBRA, José de. *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela*, María Salud Álvarez Martínez (ed.), Instituto «Fernando El Católico», 1999; y NEBRA, José de. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela*. María Salud Álvarez Martínez (ed.), Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 2004.

cantadas a lo largo de toda la zarzuela (tres parejas de recitativo-aria y seis números de conjunto):

Tabla 98: Intervenciones cantadas de Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Título</i>	<i>Tipología musical</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Rango vocal</i>
«Napeas del bosque»	Solo y cuatro con Música	Re Mayor	Re ₃ -Fa ₄
«No presume Diana»	Recitado	Do Mayor	Mi ₃ -Fa# ₄
«Quién, cielos, de Adonis»	Aria	Fa menor	Do ₃ -Solb ₄
«Hermosísima imagen»	Recitado a 2 con Anquises	Si b Mayor	Mi ₃ -Fa ₄
«Pastorcillo, qué dices, pues no eras»	Recitado a 2 con Anquises	La menor	Sol ₃ -Fa# ₄
«Seré un mármol»	Aria a 2 con Anquises	La Mayor	Re# ₃ -Mi ₄
«Qué motivo te hace, Eumene»	Aria a 4 con Anquises, Eumene y Diana	Re Mayor	Do ₃ -Fa ₄
«Ciegue, clame y suspire»	Recitado	Sol menor	Fa ₃ -Mib ₄
«¿Quién fio de un mar sereno?»	Aria	Do menor	Do ₃ -Sol ₄
«Ninfas hermosas de mi amable coro»	Recitado	Do Mayor	Mi ₃ -Mi ₄
«Yo seré la primera»	Aria	Fa Mayor	Do ₃ -Sol ₄
«Bramen los truenos»	Trío con Anquises y Diana	Mi b Mayor	Mi ₃ -Sol ₄

De estas intervenciones cantadas analizaremos cinco: su solo y cuatro «Napeas del bosque», el aria a dúo con Anquises «Seré un mármol», el recitativo obligado «Ciegue, clame y suspire» y las dos arias en solitario «Quién, cielos, de Adonis» y «Yo seré la primera». Así, el bello pastor Anquises ha jurado devoción a Diana, rechazando a Venus¹³⁵¹ y, por consiguiente, resistiéndose también a los placeres del amor¹³⁵². La diosa Venus, al conocer esta noticia, se presenta en escena en un trono de «flores encarnadas, blancas y girasoles de oro»¹³⁵³ y acompañada por su coro de ninfas y nereidas que cantan «Napeas del bosque». Una pieza esencialmente silábica, con pequeños adornos, muy sencilla vocalmente y con un tempo *andante* que revela la majestuosidad y poder de esta diosa. El texto poético de esta pieza se dispone a continuación con la finalidad de facilitar su análisis:

¹³⁵¹ Él mismo lo confiesa al comienzo de la obra a través de estas palabras: «No me nombres / deidad tan aborrecida / de mí, pues, aunque es a Venus / consagrada esta provincia; / y hoy, a pesar de Diana, / un edicto se publica / de que el pastor que eligiendo / beldad que amar no se rinda, / al yugo suyo en sus aras / vierta en su sangre su vida, / yo a Diana he de seguir / sin que las leyes admita / de Amor». En CAÑIZARES, José de. *Vendado es amor, no es ciego...*, ff. 3r-3v.

¹³⁵² El cuatro reza así: «Pues Anquises desprecia / de amor las iras / hoy se forme un ejemplo / de su osadía / que en las aras de Venus se sacrifica». En *Ibid.*, f. 5v.

¹³⁵³ *Ibid.*, f. 6v.

Tabla 99: Texto del solo y cuatro «Napeas del bosque» interpretado por Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

Sección 1		Sección 2	
VENUS	Napeas del bosque, nereidas del mar, pastores del Ida, oíd y notad que hoy Venus maneja de Amor el carcaj.	VENUS	Y así os lo dirán, silencio, murmureo, gorjeo, fulgor, de arroyo, de flor, estrella y cristal.
MÚSICA	Oíd y notad que hoy Venus maneja de Amor el carcaj.	MÚSICA	Oíd y notad, silencio, murmureo, gorjeo, fulgor, de arroyo, de flor, estrella y cristal.

Tal y como se puede comprobar, Venus canta dos estrofas a las que el coro responde, en textura homofónica, repitiendo los últimos versos que ha cantado. Cabe destacar, además de su rango Re₃-Fa₄, los continuos trinos en palabras como «gorjeo» (C31-33) y los adornos en palabras como «flor» (C35). Así, inmediatamente después de esta presentación, Venus interpreta la primera pareja de recitativo y aria que canta en esta obra. Así, en el recitativo seco «No presumas Diana», nuestra diosa, que todavía no conoce a Anquises, se plantea acabar con él por despreciar el amor. Así, le dispara una flecha («y esta flecha cortándole los vuelos repita otro Faetón»¹³⁵⁴) que hace que inmediatamente caiga rendido a sus pies. Acto seguido, da comienzo al aria «Quién, cielos, de Adonis». Una pieza en Fa menor, en un tempo *andante*, donde la diosa retrata los sentimientos de ternura y amor que se están apoderando de ella al descubrir por primera vez la figura y la belleza de Anquises.

Es decir, a través de esta pieza, Venus pasa de ser esa diosa implacable y vengativa, a casi una *dama* completamente enamorada de un mortal. Un aria expresiva e íntima, sin más acompañamiento que el de la cuerda y el del bajo continuo, con breves *ritornelli* y breves adornos en palabras como «amarlo» (C68-69 Y C69-70). Inmediatamente después de este momento, Anquises revela el estado de enamoramiento en el que se encuentra a través del aria «Esta flecha que me hirió». Acto seguido, en el recitativo a dos voces «Pastorcillo, qué dices, pues no eras», Venus manifiesta su verdadera identidad al pastor enamorado, pidiéndole que no le descubra ante nadie y dando comienzo así a la primera aria a dúo de esta zarzuela, entre

¹³⁵⁴ *Ibid.*, f. 7r.

ambos personajes, «Seré un mármol». Una pieza en tempo *andante* y en La Mayor, en la que parecen cumplirse todas las convenciones presentes en el dúo amoroso de la ópera veneciana.

Así, el aria comienza con un juego de intercambios de frases breves entre sendos personajes, en los que Anquises promete ser un «mármol» y un «bronce» y guardar de esta manera el secreto de la diosa. Toda esta primera parte está construida sobre un juego de pregunta-respuesta, pero también sobre el principio de repetición que refuerza la unión de los personajes y de la patente reciprocidad entre ambos, tal y como se puede comprobar a continuación:

Ejemplo musical 36: Fragmento (C1-8) del aria a dúo «Seré un mármol» de Anquises y Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)¹³⁵⁵.

Se-ré un már - mol.

E-so, e - so pi - do.

5

Se-ré un bron - ce. A - ma -

E - so, e - so - quie - ro.

Inmediatamente después de estas promesas, los juegos melódicos entre ambas voces cambian, pues también cambiará el contenido de las frases que se están diciendo. Ahora, ambos comienzan a declarar lo que sienten el uno por el otro. Por lo tanto, al ser sentimientos recíprocos, ambos cantarán exactamente la misma melodía presentándola a través de entradas imitativas. Es decir, Nebra parece reflejar en la música, como si de un espejo se tratase, los diferentes momentos emotivos y sentimientos por los que van pasando ambos personajes:

Ejemplo musical 37: Fragmento (C8-16) del aria a dúo «Seré un mármol» de Anquises y Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)¹³⁵⁶.

¹³⁵⁵ Extraído de NEBRA, J. *Vendado es amor, no es ciego. Zarzuela...*, pp. 158-159.

¹³⁵⁶ Extraído de *Ibid.*, pp. 159-160.

A-ma - ré co - mo que ol - vi - do.
E-se a -
Y a - sí a guar - do,
- mor es ver - da - de - ro. Y a -
Sí, mi
sí es pe - ro.

Todo este intercambio culmina con ambas voces cantando a una distancia de tercera al final de la pieza, tal y como se recoge a continuación. En cambio, antes de finalizar el breve análisis de esta aria, cabe destacar cómo, al contrario de lo que cabría esperar, es Anquises quien canta la voz más aguda en este fragmento y no Venus. Por lo tanto, una vez más –tal y como ya hemos visto en el aria a tres de Colatino, Tulia y Lucrecia– en las piezas de conjunto se rompe esta relación de voz aguda ligada al personaje femenina y voz grave al masculino, adaptándose más bien a las cualidades de cada actriz-cantante (en este caso Gertrudis Verdugo) y no tanto al género del personaje.

Ejemplo musical 38: Fragmento (C66-69) del aria a dúo «Seré un mármol» de Anquises y Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744)¹³⁵⁷.

The image shows a musical score for a duet. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are "No te ol-vi-des de- vo-lar." The top staff has a triplet of eighth notes over "ol-vi-des" and a sixteenth-note figure over "vo-lar." The bottom staff has a triplet of eighth notes over "ol-vi-des" and a sixteenth-note figure over "vo-lar." There are also some fermatas and other musical markings.

Venus es precisamente el personaje que abre la segunda jornada de esta zarzuela con el recitativo obligado «Ciegue, clame y suspire» y el aria «¿Quién fio de un mar sereno?», donde vuelve a convertirse en esa diosa vengativa y rencorosa, que promete dar muerte de nuevo, como al comienzo de la obra, a su amante Anquises. De hecho, Nebra inserta en tres ocasiones lo que podríamos denominar como un «recitativo de doble afecto», combinando *tempi* distintos que se ajustan a las diferentes tensiones por las que va pasando el personaje. Por supuesto, se trata de un recitativo obligado, acompañado por la cuerda (violines y viola), que parece acompañar con motivos rítmicos violentos las palabras de una diosa que prácticamente no puede controlar su ira, tal y como se verá en la siguiente pieza que interpreta, el aria di *bravura* «¿Quién fio de un mar sereno?». Una cuerda que parece interrumpir incluso, cambiando de tempo, a la diosa cuando recita palabras como «guerra» (C13-14) o «delito» (C26-27):

Tabla 100: Estructura del recitativo obligado «Ciegue, clame y suspire» de Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Tempo</i>	<i>Compases</i>	<i>Sección/Texto</i>
<i>Allegro</i>	C1-6	[Breve introducción]
	C6-9	Ciegue, clame y suspire,
<i>Andante</i>	C9-13	y pues no considera, que no mire, sea en continua guerra
<i>Allegro</i>	C13-15	[Breve interludio]
	C15-21	a temblores la tierra, el firmamento a rayos, fulminante ocasión de sus desmayos.
<i>Andante</i>	C21-22	[Breve interludio]
	C22-23	Así expresar airada solicito
<i>Allegro</i>	C24-C25	[Breve interludio]
	C25-32	la infame calidad de su delito,

¹³⁵⁷ Extraído de *Ibid.*, p. 166.

		pues el mayor, que conocer se alcanza, es faltar a una amante confianza.
--	--	---

En cambio, sin duda el mayor momento de expresión dramática del personaje de Venus se produce en su última aria a solo, «Yo seré la primera». González Martínez y Nebra retratan perfectamente en música y texto a una diosa que se debate entre los sentimientos encontrados de compasión y venganza, como si estuviera en un «autodiálogo» continuo. González Martínez combina versos heptasílabos y endecasílabos; y Nebra, *tempi* y metros que están continuamente en contraste, repitiéndose en *forte* y *piano* las misas frases. Todas estas combinaciones, dan como resultado el retrato perfecto de una diosa vengativa pero que al mismo tiempo continúa teniendo sentimientos por un pastor que ya no la ve como su primera opción. A continuación, presentamos la estructura poético-textual de esta pieza, así como sus principales modulaciones:

Tabla 101: Estructura del aria da capo «Yo seré la primera» de Venus en *Vendado es amor, no es ciego* (1744).

<i>Tempo/Métrica</i>	<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Texto</i>
<i>Allegro vivo</i> (2/4)	C1-24	Fa Mayor	Ritornello inicial	
	C24-36	Fa Mayor, Sol menor y La menor	A	Yo seré la primera que con mi arpón lo hiera, pásele el corazón.
<i>Andante</i> (3/4)	C36-52			Mas, ay, que mi pasión severa oigo que dice «espera, mira que no es razón matar tu vida»
<i>Allegro</i> (2/4)	C52-64	Fa Mayor	Ritornello	
	C64-74	Fa Mayor, Do menor, Fa Mayor, Do Mayor y Fa Mayor	A'	Yo seré la primera que con mi arpón lo hiera, pásele el corazón.
<i>Andante</i> (3/4)	C75-87			Mas, ay, que mi pasión severa oigo que dice «espera, mira que no es razón matar tu vida»
<i>Allegro</i> (2/4)	C87-94			Yo seré la primera yo, que con mi arpón lo hiera.
<i>Andante</i> (3/4)	C94-105			Mas, ay, pasión, mira que no es razón matar tu vida.
<i>Allegro</i> (2/4)	C105-114	Fa Mayor	Ritornello	
	C114-123	Re menor	B	Muera a mis manos, muera pues que vengarme trazo.
<i>Andante</i> (3/4)	C123-133			Mas, aunque herirlo quiera, a detenerme el brazo sale una compasión bien admitida.

Es decir, estamos ante un aria de doble afecto con dos caracteres muy marcados que bien nos podría recordar a la ya estudiada dama Ifigenia: en primer lugar, el carácter belicoso o de ira, en un tempo *allegro* y compás de 2/4; y, en segundo lugar, un carácter que podríamos

definir como más «benévolo» en tempo *andante* y compás de 3/4. Así, respecto al primer afecto referido, en tonalidad de Fa Mayor, la voz es acompañada por las trompas y las continuas semicorcheas de la cuerda, que nos puede recordar a ese *stile concitato*. El segundo afecto, por el contrario, es mucho más tranquilo, sin la presencia de las trompas y con una línea vocal en la que predomina un movimiento mucho más melódico, por grados conjuntos. Sin duda, un aria en la que se demuestra, una vez más, las posibilidades que como cantante y como actriz Catalina Pacheco podía ofrecer al público que en 1744 asistió al Teatro de la Cruz para contemplar y escuchar esta zarzuela.

8.1.3.2. Colatino, joven galán, en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744)

En el año 1744 Catalina Pacheco interpretaría, con alrededor de diecisiete años, su primer personaje masculino –que conozcamos– en una zarzuela: al joven galán Colatino. Un personaje que, a lo largo de toda la obra, casi como si de un héroe metastasiano se tratase, se debate entre su lealtad a la corona y sus ansias de vengarse por las terribles acciones que su esposa Lucrecia ha sufrido de manos de Sexto, el hijo del rey. Cabe destacar que Colatino es el único personaje de género masculino de esta obra que canta. De hecho, es probable que Catalina Pacheco volviese a representar a Colatino en la ya comentada reposición de 1749, realizada por la compañía de Manuel de San Miguel, pues era la única actriz-cantante profesionalmente activa de las que estrenaron esta obra en el año 1744.

Colatino interpretaría en esta zarzuela un total de cinco piezas cantadas, es decir, el mismo número que la protagonista femenina Lucrecia, interpretada por la ya por entonces experimentada actriz-cantante María Antonia de Castro. Un hecho que en cierto sentido corrobora tanto las cualidades vocales de nuestra intérprete, como la confianza que González Martínez y José de Nebra probablemente depositarían en ella teniendo en cuenta su edad. Sea como fuere, estas piezas interpretadas fueron las coplas «Espera, detente», las parejas recitado-aria «Ay de mí, que esta aleve voz ha sido-Falta de gruta oscura» y «¿Fue? Mas, ay, tirana suerte mía- Corderilla atribulada»; las seguidillas con Lucrecia «Siento en el pecho un áspid» y el recitativo-aria a tres con Tulia y Lucrecia «Témplese tu rigor-Muera un tirano aleve». Así, en este apartado solo analizaremos las coplas, las dos arias que interpretó en solitario y las seguidillas que cantó junto a Lucrecia¹³⁵⁸, por ser las piezas que consideramos que mayor

¹³⁵⁸ Recordemos que el análisis del aria a tres se recoge en el apartado relativo a María Antonia de Castro.

interés presentan para el conocimiento vocal de este personaje y, por lo tanto, del de nuestra actriz:

Tabla 102: Intervenciones cantadas de Colatino en la zarzuela *Donde hay violencia no hay culpa* (1744).

<i>Título</i>	<i>Tipología musical</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Rango vocal</i>
«Espera, detente»	Coplas	Do menor	Fa# ₃ -Fa ₄
«Ay de mí que esta aleve voz»	Recitado	La menor	Fa# ₃ -Fa ₄
«Falta de gruta oscura»	Aria	Fa Mayor	Do ₃ -Fa ₄
«Témplese tu rigor, esposo amado»	Recitado a tres con Tulia y Lucrecia	La Mayor	Sol ₃ -Mi ₄
«Muera un tirano aleve»	Aria a tres con Tulia y Lucrecia	Re Mayor	Do ₃ -La ₄
«Siento en el pecho un áspid»	Seguidillas con Lucrecia	Re menor	Fa ₃ -Fa ₄
«¿Fuese? Mas, ay, tirana suerte mía»	Recitado	La menor	Mi ₃ -Fa ₄
«Corderilla atribulada»	Aria	Fa Mayor	Re ₃ -Fa ₄

La primera presentación cantada de Colatino en escena es a través de las coplas «Espera, detente», las únicas que se interpretan en toda la zarzuela. La elección de esta forma musical por parte de Nebra no es, en absoluto, casual. Prácticamente al final del primer cuadro de la primera jornada, cuando Lucrecia expresa a través del aria «Hado infiel, destino impío» los miedos que le atormentan, Colatino interpreta, ya solo en escena, estas coplas, como si estuviera reflexionando consigo mismo acerca de las palabras que le ha dicho Lucrecia. Si bien es cierto que Nebra podría haber elegido un aria da capo para llevar a cabo toda esta reflexión, lo cierto es que probablemente no lo hizo para poder rebajar la tensión dramática producida por el aria de Lucrecia.

Los trece compases de estas coplas se repiten tres veces para acompañar las tres estrofas que componen el texto poético. Tres estrofas que retratan las acciones y los diferentes estados por los que va pasando nuestro personaje: la primera de ellas es una llamada a su esposa, para que no se vaya y no le deje solo; la segunda, es lo que podríamos definir como el despertar de su sufrimiento interno, es decir, es el momento en el que el personaje toma realmente conciencia de lo que está ocurriendo; y, por último, la última estrofa es una llamada a los dioses, pidiéndoles que le ayuden con sus también tres preocupaciones: su lealtad al rey, su honor, y su esposa. El texto poético de estas tres estrofas se recoge a continuación:

Tabla 103: Coplas de Colatino en la zarzuela *Donde hay violencia no hay culpa* (1744).

<i>Coplas</i>	
<i>1.ª estrofa:</i>	Espera, detente,

<i>Llamada a Lucrecia</i>	mi esposa, mi bien, que apenas tus ecos aliento me dejan y al tósigo muera enigma cruel.
<i>2.ª estrofa: Sufrimiento interno</i>	¡Oh, dioses! ¿Qué es esto? Tormentos, ¿qué haré? Pues viento sus voces combaten mi pecho y en el piélago undoso zozobra el bajel.
<i>3.ª estrofa: Llamada a los dioses</i>	¡Ah, cielos, si es fuerza que asista esta vez del rey al precepto, a mi honor y a mi esposa haced que yo pueda cumplir con los tres! ¹³⁵⁹

La tonalidad escogida por José de Nebra para retratar el estado de ánimo de Colatino en estas coplas es Do menor. Un estado de desesperación que se intensifica en la melodía que ejecuta la cantante. Así, los dos saltos iniciales de 6.ª y 7.ª menor en las palabras «espera» (C1-2) y «detente» (C2) reflejan perfectamente el desasosiego del personaje llamando por su amada. Asimismo, las constantes notas a contratiempo y los ascensos y descensos cromáticos contribuyen a formar este citado retrato que buscan el compositor y, por supuesto, el libretista. Por otra parte, cabe destacar que esta pieza no es en absoluto una pieza vocalmente compleja, presentando una relación música-texto prácticamente silábica y un rango de octava (Fa#₃-Fa₄) totalmente asequibles para una mezzosoprano. Una pieza donde, más que exhibirse vocalmente, importaba demostrar todo ese dramatismo con el que ya se inicia la zarzuela. A continuación, recogemos un fragmento de la melodía con la que comienzan estas coplas para ilustrar todos estos aspectos comentados¹³⁶⁰:

Ejemplo musical 39: Fragmento (C1-C6) de la línea vocal de las coplas «Espera, detente» cantadas por Colatino en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744)¹³⁶¹.

The musical score is written in G minor (one flat) and common time (C). It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Es - pe - ra, de - ten - te, mi es -'. The second staff continues with: '- po - sa, mi bien, mi es - po - sa, mi bien, que a - pe - nas tus e - cos a -'. The third staff ends with: '- lien - to me de - jan,'. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f' (forte).

¹³⁵⁹ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia no hay culpa...*, f. 290v.

¹³⁶⁰ Para ampliar estos aspectos véase KLEINERTZ, R. *Grundzüge des spanischen Musiktheaters...*, pp. 124-125.

¹³⁶¹ Extraídos de NEBRA, J. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela...*, pp. 78-79.

Después de estas coplas, la siguiente intervención cantada de Colatino es la pareja del recitativo acompañado «Ay de mí, que esta aleve voz ha sido» y aria «Falta de gruta oscura», mediante la cual este galán se plantea qué hacer, si vengarse o no vengarse de Sexto, el hijo del rey a quien debe lealtad pero que ahora amenaza a su amada esposa. Concretamente el aria que nos ocupa presenta muchas interpretaciones posibles debido a su complejidad dramática y vocal. Así, en primer lugar, es un aria *da simile* donde el joven galán, acompañado por los oboes y las trompas se compara a sí mismo con un tigre, preparado para atacar a quien lo ha agraviado. Además, para nosotros esta pieza es también un aria «guerrera», mediante la cual se reflejan musicalmente las intenciones bélicas y el agitado estado del personaje. Una agitación que se refleja tanto en el tempo *allegro vivo* de esta aria, como en su inestabilidad tonal (pasando de Fa Mayor a Re menor, Sol menor, Do Mayor, etc.) y en las agilidades vocales que desarrolla Colatino. A continuación, con la finalidad de llevar a cabo un análisis más pormenorizado de esta pieza, recogemos su estructura y texto poético:

Tabla 104: Estructura del aria da capo «Falta de gruta oscura» de Colatino en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744).

<i>Tempo</i>	<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Texto</i>
<i>Allegro vivo</i>	C1-26	Fa Mayor	Ritornello inicial	
	C26-53	Fa Mayor, Re menor, Sol menor y Do Mayor	A	Falta de gruta oscura al tigre el hijo amado, circunda la espesura, y al ver quien lo ha injuriado lo intenta devorar.
	C53-59	Do Mayor	Ritornello	
	C59-86	Sol menor y Fa Mayor	A'	De gruta oscura falta, al tigre el hijo amado. circunda la espesura, y al ver quien lo ha injuriado, lo intenta devorar.
	C86-101	Fa Mayor	Ritornello	
	C101-119	Re menor	B	Pues qué ha de hacer quien ama, si mira acometido, su dulce bien querido, expuesto a peligrar.

Un aria en la que debemos destacar los extensos melismas en palabras como «devorar» (C37-42 y C45-49) al unísono con las cuerdas, y que claramente reflejan esta agitación interna que está viviendo el personaje. Estas agilidades, junto a los constantes saltos de octava en palabras como «espesura» (C33-34) e «injuriado» (C35-36), así como los breves adornos en

palabras como «falta» (C61-62), hacen de esta aria una pieza con cierta complejidad vocal para el cantante. En cambio, cabe destacar que el rango que debía abarcar Catalina Pacheco en esta obra (Do₃-Fa₄) es ligeramente grave para un aria de soprano, un hecho que se podría justificar en que, como es el único personaje de género masculino que canta, habría que remarcar esta diferencia planteando un aria más bien enfocada en las agilidades de la voz, como si de una mezzosoprano ligera se tratase. A continuación, recogemos uno de estos adornos y melismas anteriormente mencionados en la palabra «devorar», con la finalidad de ilustrar las habilidades vocales que poseía Catalina Pacheco:

Ejemplo musical 38: Fragmento (C44-49) del aria «Falta de gruta oscura» de Colatino en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744)¹³⁶².

The image shows a musical score in G minor, 3/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "Lo_in - ten - ta - de - vo - rar, -" on the first line and "lo_in" on the second line. The second line ends with a double bar line.

En cambio, esta hipótesis de que el aria de Colatino es ligeramente grave por ser un personaje de género masculino ya la descartamos en el aria a tres «Muera un tirano alevé», ya que el rango que abordan tanto su hermana Tulia (Re₃-Sol₄), como su esposa Lucrecia (Re₃-Fa₄), es más grave que la de nuestro galán (Do₃-La₄)¹³⁶³. Un rango que se «igualan» (Fa₃-Fa₄), por el tipo de naturaleza de esta pieza, en las seguidillas de Colatino y Lucrecia «Siento en el pecho un áspid» de la segunda jornada. Tal y como expresa Leza, esta forma «desde el punto de vista de la acción dramática, podía hacer avanzar la acción mediante la suma de distintas estrofas que utilizaban una única música»¹³⁶⁴. Así, a través de 28 versos divididos en cuatro estrofas, González Martínez y Nebra nos cuentan –a través de una melodía teñida por la tonalidad de Re menor– la misma dificultad por la que están pasando estos dos personajes serios, pero desde dos perspectivas muy distintas: ella, que cree que puede sortear los planes de Sexto, y él, que teme ya lo peor.

¹³⁶² Extraído de NEBRA, J. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela...*, pp. 157-158.

¹³⁶³ Recordemos que esta aria a tres es analizada en el apartado relativo a la actriz-cantante María Antonia de Castro.

¹³⁶⁴ LEZA, J. M. «'Bellísimo Narciso' y músicas para seguir siéndolo...», p. 70.

Así, inmediatamente después de estas seguidillas, Colatino vuelve a quedarse solo en escena para cantar la pareja de recitativo «¿Fuese? Mas, ay, tirana suerte mía» y aria «Corderilla atribulada». Esta pieza, tal y como suele ser habitual en las zarzuelas de Nebra, presenta un carácter totalmente contrastante con la anterior aria interpretada por este personaje. De hecho, el único elemento que parece unir a ambas piezas es que también aquí compara a un personaje con un animal, siendo en este caso Lucrecia la corderilla indefensa a la que hace referencia. Por lo demás, tanto el carácter, el tempo, el acompañamiento orquestal, así como el afecto que expresa el personaje podrían considerarse opuestos a los de su primera aria. Frente a ese carácter bélico, tempo *allegro vivo* y acompañamiento de la cuerda, oboes y trompas; tenemos un aria *andante*, donde se intenta expresar la fragilidad de Lucrecia mediante un sencillo acompañamiento de las cuerdas. A continuación, recogemos el texto poético de esta pieza, pues nos permitirá ahondar más fácilmente en sus características:

Tabla 105: Estructura del aria da capo «Corderilla atribulada» de Colatino en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744).

<i>Tempo</i>	<i>Compases</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Sección</i>	<i>Texto</i>
<i>Andante</i>	C1-22	Fa Mayor	Ritornello inicial	
	C22-50	Fa Mayor, Do Mayor, Sol menor, Do Mayor	A	Corderilla atribulada, de una fiera perseguida, es mi esposa desgraciada, y fallece ya mi vida de mirarla padecer.
	C50-56	Do Mayor	Ritornello	
	C56-96	Fa Mayor, Sol menor, Fa Mayor, Do Mayor	A'	Corderilla atribulada, de una fiera perseguida, es mi esposa desgraciada, y fallece ya mi vida de mirarla padecer.
	C96-102	Fa Mayor	Ritornello	
	C103-126	Re menor	B	¡Ay, honor, mi afán advierte, da la muerte a un atrevido, mas traidor intento ha sido! Pues si todo mal es muerte, justos dioses, ¿qué he de hacer?

Colatino es ya consciente de la inocencia de su esposa en esta pieza. En cambio, una vez más, tenemos a un personaje que duda entre vengarse del príncipe o seguir siendo leal al rey al que debe fidelidad. Un aria caracterizada musicalmente por una melodía vocal que se mueve en esencia por grados conjuntos y doblada por el violín, con una tesitura asequible para una mezzosoprano (Re₃-Fa₄) y sin demasiada complejidad para la voz. Cabe destacar en ella, la presencia de figuralismos en la palabra «perseguida», presentados en música mediante una

escala ascendente, que nos sugiere la imagen de una presa (Lucrecia) escapando de su cazador (Sexto), tal y como se puede apreciar a continuación:

Ejemplo musical 41: Figuralismo (C44-49) en el aria «Corderilla atribulada» de Colatino en *Donde hay violencia no hay culpa* (1744)¹³⁶⁵.

De_u - na fie-ra per - se - gui-da, per - se - gui - da.

Colatino es, por lo tanto, un personaje que requería de ciertas aptitudes, tanto dramáticas como musicales, en la actriz-cantante que lo interpretase. Un personaje en el que se aúnan extensos diálogos hablados y, en nuestra opinión, una de las arias más complejas vocalmente de esta zarzuela como lo es «Falta de gruta oscura». Si bien es cierto que en sus arias individuales solo aborda una tesitura que va hasta Fa₄, esto solo serán requerimientos específicos para este personaje y en absoluto representan las capacidades vocales de la intérprete.

8.1.4. Conclusiones

Como señalábamos al comienzo de este capítulo, la Catuja fue descrita en el *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* (1787) como una de las cantantes más brillantes de su tiempo, caracterizada por su temperamento serio y por el particular modo en el que sabía expresar los sentimientos de los personajes a los que interpretaba. La unión de todas estas cualidades es tan solo uno de los factores que llevaron a esta actriz-cantante a dar vida a los principales personajes de género masculino de las óperas, zarzuelas y tonadillas, que se estaban representando en los teatros públicos de la capital española. En cambio, para que una mujer actriz-cantante pudiera ponerse en la piel y en el traje de los personajes masculinos de todos estos títulos, era necesario un contexto teatral en el que previamente se aceptasen todas estas convenciones estéticas.

¹³⁶⁵ Extraído de NEBRA, J. *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela...*, pp. 238-239.

En el momento cronológico en el que se ubica su carrera, no cabe duda de que estas convenciones estaban más que normalizadas, siendo Catalina en cierto sentido, la sucesora de otras intérpretes como Francisca Pacheco, que ya interpretaban con asiduidad la tipología de mujer vestida de hombre. En cambio, Catalina debió presentar unas cualidades muy específicas que la llevaron a representar con continuidad este tipo de personajes. Por otra parte, a juzgar por la versatilidad que hemos visto a lo largo de toda la trayectoria de esta actriz, no es de extrañar que en los últimos años de su carrera se centrara en el género de la tonadilla. Un cambio que no debió ser demasiado difícil para ella debido a la adaptabilidad interpretativa que siempre demostró. Además, ver a una actriz-cantante habituada a interpretar personajes serios masculinos de óperas y zarzuelas, dedicarse ahora a la tonadilla, debía ser sin duda todo un atractivo para el público habituado a contemplarla en sus anteriores registros interpretativos.

8.1.5. Tablas relativas a la trayectoria artística de Catalina Pacheco

Tabla 106: Temporada, compañía y categoría profesional de Catalina Pacheco desde 1738 hasta 1760.

<i>Temporada</i>	<i>Compañía</i>	<i>Categoría</i>	<i>Ciudad</i>
1738-1739	Juana de Orozco	8. ^a dama	Madrid
1739-1740	Antonio de Inestrosa	6. ^a dama	Madrid
1740-1741	José de Parra	6. ^a dama	Madrid
1741-1742	José de Parra	4. ^a dama	Madrid
1742-1743	José de Parra	4. ^a dama	Madrid
1743-1744	Antonio Palomino	2. ^a dama	Madrid
1744-1745	José de Parra	4. ^a dama	Madrid
1746-1747	Manuel de San Miguel	3. ^a dama	Madrid
1747-1748	Manuel de San Miguel	3. ^a dama	Madrid
1748-1749	Manuel de San Miguel	3. ^a dama	Madrid
1749-1750	Manuel de San Miguel	3. ^a dama	Madrid
1750-1751	Manuel de San Miguel	3. ^a dama	Madrid
1752-1753	José de Parra	4. ^a dama	Madrid
1753-1754	José de Parra	4. ^a dama	Madrid
1754-1755	María Hidalgo	4. ^a dama	Madrid
1755-1756	María Hidalgo	4. ^a dama	Madrid
1756-1757	María Hidalgo	2. ^a dama	Madrid
1757-1758	María Hidalgo	2. ^a dama	Madrid
1758-1759	María Hidalgo	2. ^a dama	Madrid
1759-1760	María Hidalgo	2. ^a dama	Madrid

Tabla 107: Comedias de magia, óperas, zarzuelas, fines de fiesta, sainetes y tonadillas interpretados por Catalina Pacheco (1739-1757).

Fecha	Título	Género	Autor texto	Autor música	Teatro	Compañía	Papel
17.01.1739	<i>Duendes son alcahuetes, y el espíritu foletto</i>	Comedia de magia	Zamora	¿?	Príncipe	Orozco	El foletto
30.01.1739	<i>La Clicie</i>	«Dramma armónica»	Cañizares	Corradini	Príncipe	Orozco	Perla
10.1740	<i>La prudencia en la niñez y reina loca de Hungría</i>	Comedia	Antonio Pablo Fernández	Corradini	¿?	Parra	Dama
10.1741	<i>Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos (1.ª parte)</i>	Comedia de magia	González Martínez	¿?	Cruz	Parra	Manuela (criada) y ninfa ¹³⁶⁶
24.11.1741	<i>Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos (2.ª parte)</i>	Comedia de magia	González Martínez	¿?	Cruz	Parra	Isabel, criada
18.10.1742	<i>Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos (3.ª parte)</i>	Comedia de magia	González Martínez	¿?	Cruz	Parra	Genara (maga siciliana) y el dios Cupido
Agosto 1743	<i>Domiciano</i>	«Fiesta dramática»	Autor español	¿?	Caños del Peral	Palomino	Decéballo
03.09.1744	<i>Vendado es amor, no es ciego</i>	Zarzuela	Cañizares	Nebra	Cruz	Parra	Venus
1744	<i>Donde hay violencia, no hay culpa</i>	Zarzuela	González Martínez	Nebra	Coliseo del Duque de Medinaceli	Parra	Colatino
18.09.1744	<i>No todo indicio es verdad y Alejandro en Asia</i>	«Dramma harmónica»	González Martínez	Nebra	Cruz	Parra	Alejandro
09.08.1745	<i>La más heroica amistad y el amor más verdadero</i>	«Dramma músico»	Manuel Guerrero	Corradini	Caños del Peral	San Miguel	Megades
1747	<i>Antes que celos y amor la piedad llama al valor. Achiles en Troya</i>	«Dramma harmónica»	González Martínez	Nebra	Príncipe	Parra y San Miguel	Aquiles
08.05.1747	<i>No hay perjurio sin castigo</i>	Zarzuela	González Martínez	Nebra	¿?	San Miguel	Telamón

¹³⁶⁶ Este reparto es el reconstruido por Contreras Elvira en su tesis doctoral. Véase CONTRERAS ELVIRA, A. M., *La puesta en escena de la serie...*, pp. 481-482.

1752-1753	<i>La iluminación y acampamento de Aranjuez</i>	Fin de fiesta	González Martínez	¿?	¿?	Parra	Sra. Catuja
18.10.1753	<i>Baile del pagador de todo</i>	Sainete	González Martínez	¿?	¿?	Parra	Doña Catuja
1753	<i>La dicha en el precipicio</i>	Serenata	González Martínez	José Herrando	Cruz	Parra	Phebo
Corpus 1757	<i>Una mesonera y un arriero</i>	Tonadilla a dúo	¿?	Luis Misón	¿?	¿?	Arriero

CONCLUSIONES

En una tradición escénica como la española, donde la asociación entre roles cantados estaba vinculado a las actrices ya desde el siglo XVII, el incremento de la presencia musical en los espectáculos programados en la primera mitad del siglo XVIII implicó un mayor protagonismo de estas actrices en el conjunto del repertorio interpretado. Esta mayor presencia se materializó de distintas vertientes, desde las relacionadas con la gestión de las compañías teatrales, hasta las más vinculadas a los aspectos artísticos del repertorio y la interpretación:

Dentro de estas agrupaciones, más allá de los roles tradicionalmente reservados a su género, como eran el de dama y el de sobresaliente, algunas actrices lograron acceder al puesto de autoras de comedias, es decir, asumieron roles de gran importancia en la gestión y dirección de las compañías teatrales. Sin embargo, para que una intérprete pudiese asumir este puesto debían cumplirse al menos tres condiciones: contar con el apoyo de la Junta de Teatros, con el respaldo de sus compañeros de profesión, y con una sólida solvencia económica. En el desempeño del cargo, debían, entre otros muchos aspectos, saber dirigir ensayos, decidir qué obras representar bajo su propio criterio artístico, así como llevar las cuentas diarias de la agrupación. Es decir, eran las responsables últimas del producto final que llegaba al público.

Por ello, para poder desempeñar con éxito este oficio era necesario contar con una dilatada carrera como intérpretes que las dotase de este citado criterio propio y buen hacer. En los perfiles de autoras analizados en este trabajo, hemos podido comprobar que todas las intérpretes que accedieron a este puesto venían ya desarrollando los puestos de primera, tercera o cuarta dama, en las décadas precedentes. Además, otro aspecto que comparten las cinco autoras del teatro madrileño de la primera mitad del siglo XVIII (Teresa de Robles, Sabina Pascual, Juana de Orozco, Petronila Jibaja y María Hidalgo) es que todas ellas eran destacadas actrices de declamado, independientemente de si contaban con mayores o menores habilidades para la música. Es decir, tienen, a grandes rasgos, el mismo tipo de perfil que las autoras del siglo precedente, como Magdalena López, Andrea de Salazar o Manuela de Escamilla, entre otras.

Si tenemos en cuenta el peso específico de la declamación en el conjunto del repertorio dieciochesco -más allá de la inclusión variable de la música en distintos géneros- resulta comprensible el hecho de que la mayoría de los autores y autoras de comedias fueran, antes que cantantes, consolidados actores de verso. De hecho, de los cinco nombres anteriormente citados, solo Teresa de Robles y María Hidalgo ocuparon tendencialmente los puestos de tercera y cuarta dama, reservados a la música, mientras que el resto de sus compañeras fueron todas ellas primeras damas. Cabe destacar en este punto que, debido a la gran cantidad de géneros fundamentalmente hablados que ocupaban las carteleras (entremeses, comedias, sainetes, autos sacramentales, etc.), se esperaba que todas las actrices de la agrupación supieran declamar correctamente, a pesar de que los puestos más destacados para el teatro de verso fuesen habitualmente los de la primera y segunda dama. En cambio, más allá de esta habilidad para saber declamar, era necesario que –sobre todo a medida que avanzaban las décadas– estas intérpretes supiesen también cantar.

En la propia configuración de las compañías podemos apreciar la importancia que el canto fue adquiriendo en la formación de las intérpretes. Ya desde el siglo XVII, la tercera, cuarta y quinta dama eran los perfiles musicales femeninos de la compañía. Este aspecto continuará inalterable como mínimo hasta la última década tratada en este estudio, la de 1750. Sin embargo, cada vez serán más numerosos los casos de primeras y segundas damas que también asuman los personajes protagonistas cantados de óperas y zarzuelas. Además, ya en la década de 1730, se crearán nuevos puestos específicamente diseñados para esta labor como el de sobresaliente de cantado. Como hemos señalado, la capacidad de cantar se convirtió en un activo esencial para las intérpretes, así como una ventaja adicional para destacar por encima de muchos de sus compañeros de profesión, ya que les permitía asumir una amplia variedad de papeles en las producciones teatrales.

Creemos que existe una correspondencia entre el puesto de las actrices dentro de las compañías y los papeles musicales asignados a cada una de ellas. No obstante, este aspecto variará según la década y el género a representar. En la primera década del siglo XVIII la tercera y cuarta dama casi siempre ejecutaban a los personajes serios protagonistas cantados de las zarzuelas y comedias mitológicas, y a los graciosos en las formas de teatro breve. En cambio, a partir de la década de 1720 estas relaciones se amplían: la tercera y cuarta dama se destinan a la interpretación de los personajes graciosos cantados de las óperas y zarzuelas, mientras que los personajes serios protagonistas fueron asignados a la primera o segunda dama de la agrupación.

Como es evidente, esta norma está llena de excepciones y de casos concretos. Pensemos por ejemplo en Francisca de Castro o Rita de Orozco, dos terceras damas que interpretaron los papeles protagonistas serios fueran estos de género femenino o masculino. En las tres décadas sucesivas, la de 1730, 1740 y 1750, continúa produciéndose la misma relación que hemos precisado anteriormente. Tanto la primera, segunda, tercera, cuarta, como quinta dama podían abordar papeles cantados. En cambio, la selección de quién ejecutaría a cada personaje dependería más de las habilidades concretas que presentase cada actriz y de otro tipo de preferencias estéticas, que de la categoría que ocupase dentro de la compañía.

A lo largo de las casi seis décadas que hemos estudiado en este trabajo, hemos observado un notable aumento del repertorio con participación musical, dentro del cual podemos destacar cuatro importantes momentos analizados en este trabajo. En primer lugar, la representación de comedias mitológicas y zarzuelas representadas para el ámbito cortesano en la transición y primera década del siglo XVIII; en segundo lugar, el ciclo dramático para la corte de Felipe V de 1720-1724; en tercer lugar, las iniciativas excepcionales de los años 30 con óperas españolas; y, en cuarto lugar, la estabilización de las zarzuelas en los años 40 protagonizada por José de Nebra. Una profusión de géneros que exigiría, por lo tanto, una amplia versatilidad por parte de las actrices para interpretar distintos tipos de personajes con demandas técnicas crecientes.

Por ello, consideramos que uno de los términos que mejor resume y define la carrera de las actrices-cantantes estudiadas en este trabajo es el de «versatilidad», entendido desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, debido a la capacidad de adaptación que tenían para adecuarse a los géneros que debían representar, abordando desde piezas del teatro breve hasta complejas producciones operísticas que exigían tanto un alto grado de nivel vocal, como interpretativo. En segundo lugar, versatilidad respecto a los contextos y a los espacios vocales en los que representaban, combinando en una misma temporada producciones creadas para el ámbito cortesano y para los escenarios públicos, lo cual implicaba adaptarse también a clases de espectadores muy diversas. Y, en tercer lugar, por su capacidad y relativa facilidad para enfrentarse a tipos de personajes muy diferentes en cuanto a género, actitud escénica y clase social. Si bien es cierto que, tal y como hemos podido ver en perfiles como los de Catalina Pacheco, Francisca de Castro o Rosa Rodríguez, algunas de ellas tendieron a especializarse en una determinada tipología de personaje, esta especialización nunca fue excluyente, puesto que siempre se intercalaba con la ejecución de otro tipo de roles en ocasiones muy opuestos a los que acostumbraban a representar.

Con relación al travestismo, si bien era algo ya habitual desde la centuria precedente, se intensifica en la época que nos ocupa. El auge de los castrati italianos a nivel europeo contrasta con la presencia de las actrices-cantantes abordando roles en ambos géneros en la tradición de las compañías españolas. La presencia de la mujer vestida de hombre permitió no solo llevar a escena libretos de pluma italiana y española sin tener que renunciar al gusto que el público sentía por las voces femeninas en la interpretación de las partes cantadas, sino que obligó a las cómicas a afrontar un mayor abanico interpretativo en un entorno que permitía la comparación con las compañías y cantantes italianos que actuaban de manera intermitente en la capital madrileña. No obstante, si bien es cierto que el teatro musical de la primera mitad del siglo XVIII es un teatro mayoritariamente de mujeres, no debemos olvidar a los actores-cantantes que, en algunas ocasiones, compartieron escena con nuestras cómicas, especialmente en las décadas de 1740-1750, tales como los tenores Manuel Guerrero o José Martínez Gálvez. Sin embargo, habrá que esperar hasta bien entrada la segunda mitad del Setecientos para poder hablar de un protagonismo musical generalizado de género masculino.

De hecho, este protagonismo femenino en escena no solamente se tradujo en un mayor prestigio profesional, sino que también implicó que se encomendase a ellas la transmisión de nuevas ideas y conceptos a una sociedad todavía en proceso de alfabetización. En este sentido, una de las tipologías de personaje que más contribuyó a esta transmisión de renovados ideales fue la de la graciosa, la criada o confidente de género femenino. Ya desde el teatro de Lope de Vega, la figura del gracioso fue una de las más aclamadas por el público debido a su ingenio, agudeza verbal y capacidad para proporcionar un alivio cómico a los espectadores. Un éxito que llevará a esta tipología de personaje, en la centuria que nos ocupa, a introducirse incluso en las adaptaciones del modelo del *dramma per musica* italiano en España. Este personaje, bajo ese prisma de libertad e irreverencia, otorgaba al libretista la oportunidad de introducir el tipo de discurso más rompedor -al menos aparentemente-, siendo en ocasiones el medio perfecto para denunciar comportamientos culturalmente aceptados.

A pesar de que nuestras nomenclaturas de soprano y mezzosoprano no operaban en el siglo que nos ocupa, cabe preguntarnos qué tipo de voz tenían nuestras cómicas, así como si había alguna relación entre el género del personaje interpretado y el registro vocal. En prácticamente todas las partituras analizadas en este estudio nuestras actrices-cantantes suelen abordar un registro de Do₃-La₄. El único matiz que podemos precisar es que el registro de los personajes graciosos era ligeramente menor (Do₃-Sol₄) que el de los personajes serios. Tampoco parece clara la asignación de registros más graves a personajes masculinos, pues en

todos los dúos analizados en los que cantaban un rol de género masculino y otro de género femenino, las dos actrices-cantantes abordaban el mismo registro. De hecho, cuando las dos voces cantaban el unísono era en la mayor parte de los casos la voz del personaje de género masculino la que ejecutaba la línea más aguda.

A lo largo de este trabajo hemos profundizado transversalmente en la importancia que la familia desempeñó en el acceso y en la formación del oficio teatral. Gracias a manuscritos de inicios de la centuria como la anónima *Genealogía*, queda patente el orgullo que los cómicos sentían hacia su propia profesión. Un hecho que los llevó a emplear, dentro del ámbito teatral, etiquetas como la de «hijos de la comedia», la cual servía para expresar –casi como si de un linaje se tratase– ese sentimiento de pertenencia en el que el arte interpretativo se transmitía de generación en generación. En cambio, si bien es cierto que la familia funcionó para muchos intérpretes como un taller de enseñanza de la profesión teatral, de perpetuación de un oficio e incluso de la adquisición de una especialización, existieron muchos otros casos que confirman que, efectivamente, era posible acceder a una compañía teatral sin estar necesariamente vinculado a la figura de un actor, autor o familiar relacionado con el ámbito teatral.

De hecho, este fue el caso de muchas actrices-cantantes del periodo que nos ocupa, que ingresaron en las agrupaciones ocupando las categorías más bajas (sexta, séptima u octava dama) para, con los años, acabar accediendo a los puestos más codiciados (primera y tercera dama). En todos estos casos, donde se puede percibir un claro ascenso de las cómicas, queda patente la función de la compañía como espacio de instrucción y de enseñanza del oficio teatral y musical, sobre todo para los nuevos actores y actrices que se incorporaban. El frenético ritmo de representación de las compañías teatrales propiciaba la inmediatez en un aprendizaje basado más probablemente en la imitación y en la oralidad, que en un estudio sistemático de la técnica y del lenguaje musical. Unas demandas de inmediatez sostenida gracias a la labor de los músicos de la compañía, que enseñaban las melodías a las comediantes; y a la de los apuntadores, que ayudaban a retener y a refrescar la memoria de los cómicos durante el desarrollo de las representaciones.

Si bien hemos visto casos de intérpretes que, con toda probabilidad, sabían tocar instrumentos, parece evidente que el aprendizaje del canto consistió más en un ejercicio empírico, de escucha y repetición, que en el estudio sistemático del lenguaje musical. A pesar de que en el momento histórico en el que trabajan estas intérpretes existían ya manuales y tratados dedicados a la enseñanza del canto, tales como *El melopeo* y *el maestro* (traducido al

español en 1613) o *El cantor instruido* (1754), resulta muy complejo precisar hasta qué punto este colectivo pudo conocer o acceder a estas obras de manera directa. Reside por lo tanto aquí uno de los principales misterios –todavía por resolver– de nuestra investigación, en el cual esperamos adentrarnos con mayor precisión en el futuro.

Por otro lado, parte de la documentación analizada en este estudio nos lleva a apreciar el sentimiento de defensa que estos cómicos tenían para con su profesión y compañeros. Un claro ejemplo de ello, lo podemos comprobar en el periplo de Juana de Orozco como autora de comedias, luchando tanto para que determinadas intérpretes no abandonaran su agrupación por motivos externos, como exigiendo a la administración que les pagasen a los familiares de las actrices que componían su compañía las cantidades acordadas. Todo este tipo de documentos nos hacen reafirmar nuestra visión de los actores como un grupo social altamente cohesionado mediante lazos familiares y profesionales. Una cohesión en cierto sentido fomentada y fortalecida por la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, que desde su fundación en 1630 contribuyó a que los cómicos contasen con una protección civil y eclesiástica, al mismo tiempo que favoreció su integración en la sociedad madrileña.

Dentro de los límites de este trabajo hemos seleccionado a las siete intérpretes que consideramos que mejor representan aspectos concretos de este complejo colectivo. Si bien creemos que el estudio de siete actrices-cantantes no puede abarcar en toda su plenitud este oficio, consideramos que es un procedimiento válido para tratar de arrojar luz sobre algunas de las cuestiones comunes que se dieron en esta profesión. Entendemos que, idealmente, la mejor manera de acercarnos a todas las actrices de esta época sería estudiar, una a una, sus trayectorias profesionales y artísticas, algo que, por motivos de espacio, no hemos podido desarrollar. No obstante, hemos incluido dos apéndices finales en el que resumimos los principales datos que hemos localizado de buena parte de este conjunto, y que esperamos ampliar en próximas investigaciones. Sea como fuere, gracias al estudio de estos siete nombres hemos podido trazar algunos rasgos en la evolución de este oficio:

En primer lugar, la primera actriz-cantante que inaugura este recorrido es Teresa de Robles. Como intérprete que vivió el cambio de siglo y de dinastía, a través de su trayectoria hemos podido acercarnos a cómo una tercera dama de esta generación, acostumbrada a interpretar papeles graciosos cantados y papeles declamados, tuvo que pasar a protagonizar zarzuelas y comedias mitológicas con altas demandas musicales prácticamente al final de su carrera, cuando tenía alrededor de sesenta años. Por otra parte, Paula de Olmedo, la segunda

intérprete estudiada, nos ha permitido ahondar en dos aspectos imprescindibles para comprender este oficio: las imposiciones y presión de la Junta para que las actrices de provincias fueran a actuar a la capital, y lo que suponía desempeñar la categoría de sobresaliente, una categoría que en ocasiones era sinónimo de poseer una habilidad muy particular.

En tercer lugar, el estudio de Juana de Orozco nos ha permitido conocer en profundidad el oficio de autora de comedias y de cómo una primera dama podía, ya en la década de 1730, convertirse en la protagonista de óperas y zarzuelas, conviviendo «musicalmente» con la tercera dama de la agrupación. Nuestro cuarto perfil estudiado es el de Rosa Rodríguez, probablemente una de las graciosas más importantes del siglo XVIII y a la que José de Nebra destinó gran parte de los papeles cómicos de sus zarzuelas de la década de 1740. A través del estudio del repertorio que interpretó hemos podido comprobar cómo esta actriz supo conjugar con maestría la comicidad, la música y el buen entendimiento del texto –a través del cual se hacía reír al público– presente en todas sus arias cómicas.

El quinto perfil estudiado es el de Francisca de Castro, la primera cantante que actuó para dos compañías distintas a la vez, pues sus habilidades para la música eran necesarias para que la temporada de 1732 pudiese llevarse a cabo. Que su madre fuese Manuela de Labaña, una de las actrices-cantantes del cambio de siglo, tuvo mucho que ver con estas excepcionales habilidades que Francisca de Castro tenía para el canto. Unas habilidades que también poseía su hermanastra María Antonia, la sexta actriz-cantante estudiada en este trabajo. Sus destrezas para la declamación y para el canto llevaron a esta segunda dama a convertirse en la heroína trágica de las zarzuelas de Nebra, para la que este compositor creó sus arias más exigentes.

Por último, el séptimo perfil estudiado es el de Catalina Pacheco, la actriz que cantó como hombre. Su bagaje y registro vocal la llevaron, una y otra vez, a ser elegida para dar vida a los personajes serios de género masculino de óperas y zarzuelas. Además, haciendo gala de la versatilidad que caracterizaba a este colectivo, Catalina también se convirtió al final de su carrera en una de las primeras tonadilleras de la centuria.

Como puede comprobarse, los siete perfiles escogidos son perfiles excepcionales, que brillaron dentro de su contexto artístico. En cambio, si bien es cierto que solo el estudio de grandes nombres no puede representar a todo un colectivo, consideramos que, como hemos señalado, todas ellas comparten rasgos comunes con sus compañeras de oficio. Por último, a pesar de los avances significativos que hemos logrado en el entendimiento de este conjunto,

queda todavía un vasto territorio por recorrer y explorar. Ampliar el arco temporal, extender nuestro ámbito de estudio fuera de los límites de Madrid, ampliar el repertorio musical estudiado, o comparar sus intervenciones con los repertorios y habilidades de las cantantes italianas presentes en la capital en esta época, son solo algunos de los muchos aspectos que consideramos que quedan por hacer para enriquecer esta investigación.

Para finalizar, queremos incidir en que habitualmente –aunque afortunadamente cada vez menos– el estudio y recuperación de la mujer artista (ya fuera actriz, cantante, autora, bailarina o compositora) ha sido considerado en diversas disciplinas como la excepción que se debe estudiar como contrapunto a la norma. En cambio, a lo largo de este estudio hemos podido confirmar cómo la reconstrucción de la actividad profesional de este conjunto, así como el estudio de ciertos perfiles específicos, es necesario para comprender tanto otra realidad vital, como gran parte de los aspectos productivos, artísticos y creativos del teatro madrileño de la primera mitad del siglo XVIII, aunque todavía quede mucho por hacer.

CONCLUSIONI

In una tradizione scenica come quella spagnola, in cui l'associazione tra ruoli cantati era stata legata alle attrici fin dal XVII secolo, l'aumento della presenza musicale negli spettacoli programmati nella prima metà del Settecento comportò un maggiore protagonismo di queste attrici nell'insieme del repertorio interpretato. Questa maggiore presenza si concretizzò in diverse sfaccettature, sia quelle legate alla gestione delle compagnie teatrali, sia quelle più strettamente legate agli aspetti artistici del repertorio e dell'interpretazione:

All'interno di questi gruppi, oltre ai ruoli tradizionalmente riservati al loro genere, come quello di *dama* e di *sobresaliente*, alcune attrici poterono accedere alla posizione di *autoras de comedias*, cioè assumere ruoli di grande importanza nella gestione e nella direzione delle compagnie teatrali. Tuttavia, perché un'interprete potesse assumere questa carica dovevano essere soddisfatte almeno tre condizioni: doveva avere l'appoggio della *Junta de Teatros*, il sostegno dei colleghi di professione e una solida solidità finanziaria. Nello svolgimento dell'incarico dovevano, tra i tanti aspetti, saper dirigere le prove, decidere quali opere eseguire secondo i propri criteri artistici e tenere la contabilità giornaliera del gruppo. In altre parole, erano i responsabili finali del prodotto finale che arrivava al pubblico.

Per questo motivo, per poter svolgere con successo questo mestiere, era necessario avere una lunga carriera di interpreti che le dotasse di quel criterio personale e competenza menzionati. Nei profili delle *autoras* analizzate in questo lavoro, abbiamo potuto constatare che tutte le attrici che accedevano a questa posizione avevano già ricoperto i ruoli di *primera*, *tercera* o *cuarta dama* nelle decadi precedenti. Inoltre, un altro aspetto condiviso dalle cinque *autoras* del teatro madrilenò nella prima metà del XVIII secolo (Teresa de Robles, Sabina Pascual, Juana de Orozco, Petronila Jibaja e María Hidalgo) è che erano tutte eccellenti attrici di declamazione, indipendentemente dalle maggiori o minori capacità musicali. In altre parole, hanno, in linea di massima, lo stesso tipo di profilo delle *autoras* del secolo precedente, come Magdalena López, Andrea de Salazar e Manuela de Escamilla, tra le altre.

Se consideriamo l'importanza della recitazione nell'insieme del repertorio del XVIII secolo, al di là della variabile inclusione della musica in diversi generi, è comprensibile che la maggior parte degli *autores* e delle *autoras de comedias* fossero, prima che cantanti, affermati attori di versi. Infatti, dei cinque nomi menzionati precedentemente, solo Teresa de Robles e María Hidalgo tendevano a occupare i ruoli di *tercera* e *cuarta dama*, riservati alla musica,

mentre le loro colleghe ricoprivano tutti il ruolo di *primera dama*. È importante notare a questo punto che, a causa dell'ampia varietà di generi prevalentemente recitati che componevano il repertorio (*entremeses, comedias, sainetes, autos sacramentales*, ecc.), si aspettava che tutte le attrici del gruppo fossero in grado di recitare correttamente, nonostante i ruoli di maggior rilievo nel teatro in versi fossero solitamente quelli della *primera* e della *segunda dama*. Tuttavia, oltre a questa capacità di recitazione, diventava sempre più necessario che queste interpreti sapessero anche cantare man mano che gli anni passavano.

Nella configurazione stessa delle compagnie possiamo apprezzare l'importanza che il canto acquisiva nella formazione degli esecutori. Già nel XVII secolo, la *tercera*, la *cuarta* e la *quinta dama* erano i profili musicali femminili della compagnia. Questo aspetto rimase invariato almeno fino all'ultimo decennio trattato in questo studio, il 1750. Tuttavia, sono sempre più frequenti i casi di *primeras* e *segundas damas* che assumono anche ruoli di primo piano in opere e *zarzuelas*. Inoltre, a partire dagli anni '30 del XVIII secolo, vennero create nuove cariche appositamente concepite per questo lavoro, come quella di *sobresaliente de cantado*. Come abbiamo notato, la capacità di cantare divenne una risorsa essenziale per le interpreti femminili, oltre che un ulteriore vantaggio per distinguersi da molte loro coetanee professioniste, in quanto consentiva loro di assumere un'ampia varietà di ruoli nelle produzioni teatrali.

Riteniamo che esista una corrispondenza tra la posizione delle attrici all'interno delle compagnie e i ruoli musicali assegnati a ciascuna di loro. Tuttavia, questo aspetto varia a seconda del decennio e del genere da rappresentare. Nel primo decennio del Settecento le *terceras* e *cuartas damas* interpretavano quasi sempre i personaggi seri, i protagonisti cantati delle *zarzuelas* e delle commedie mitologiche, e quelli *graciosos* nelle forme di teatro breve. A partire dagli anni '20 del Settecento, tuttavia, questi rapporti si ampliarono: la *tercera* e la *cuarta dama* sono destinate a interpretare i personaggi comici cantati nelle opere e nelle *zarzuelas*, mentre i personaggi seri protagonisti sono assegnati alla *primera* o alla *segunda dama* della compagnia.

Come è evidente, questa regola è piena di eccezioni e casi particolari. Pensiamo, ad esempio, a Francisca de Castro o Rita de Orozco, due *terceras damas* che hanno interpretato ruoli principali sia femminili che maschili. Nei tre decenni successivi, cioè nel 1730, 1740 e 1750, si continua a osservare la stessa relazione che abbiamo delineato in precedenza. Sia la *primera*, la *segunda*, la *tercera*, la *cuarta* che la *quinta dama* potevano affrontare ruoli cantati.

Tuttavia, la scelta di chi avrebbe interpretato ciascun personaggio dipendeva maggiormente dalle abilità specifiche di ciascuna attrice e da altre preferenze estetiche che dalla categoria che occupavano all'interno della compagnia.

Nel corso dei quasi sei decenni che abbiamo studiato in questo lavoro, abbiamo osservato un notevole aumento del repertorio con partecipazione musicale, all'interno del quale possiamo evidenziare quattro momenti importanti analizzati in questo studio. In primo luogo, la rappresentazione di commedie mitologiche e *zarzuelas* rappresentate nell'ambito cortigiano durante la transizione e il primo decennio del XVIII secolo; in secondo luogo, il ciclo drammatico per la corte di Felipe V dal 1720 al 1724; in terzo luogo, le eccezionali iniziative degli anni '30 con opere spagnole; e in quarto luogo, la stabilizzazione delle *zarzuelas* negli anni '40 con José de Nebra. Una profusione di generi che richiedeva, quindi, un'ampia versatilità da parte delle attrici per interpretare diversi tipi di personaggi con crescenti esigenze tecniche.

Pertanto, riteniamo che uno dei termini che meglio riassume e definisce la carriera delle attrici-cantanti studiate in questo lavoro sia «versatilità», intesa da diverse prospettive. In primo luogo, per la loro capacità di adattarsi ai generi che dovevano interpretare, da brevi spettacoli teatrali a complesse produzioni operistiche che richiedevano un alto livello di capacità vocale e interpretativa. In secondo luogo, per la loro versatilità rispetto ai contesti e agli spazi vocali in cui si esibivano, combinando nella stessa stagione produzioni create per il il contesto cortigiano e per quello pubblico, il che significava anche adattarsi a tipi di pubblico molto diversi. E, in terzo luogo, per la loro abilità e relativa facilità nel affrontare tipi di personaggi molto diversi. Sebbene sia vero che, come abbiamo visto in profili come quelli di Catalina Pacheco, Francisca de Castro e Rosa Rodríguez, alcune di loro tendevano a specializzarsi in un certo tipo di personaggio, questa specializzazione non era mai esclusiva, poiché era sempre intervallata dall'interpretazione di altri tipi di ruoli, a volte molto diversi da quelli che erano abituate a interpretare.

Per quanto riguarda il travestitismo, sebbene fosse diffuso fin dal secolo precedente, si intensificò nel periodo in questione. L'ascesa dei castrati italiani in Europa contrasta con la presenza di attrici-cantanti che interpretano ruoli di entrambi i generi nella tradizione delle compagnie spagnole. La presenza di donne vestite da uomini permetteva non solo di mettere in scena libretti italiani e spagnoli senza dover rinunciare al gusto del pubblico per le voci femminili nell'interpretazione delle parti cantate, ma costringeva anche le attrici a confrontarsi

con una gamma interpretativa più ampia in un ambiente che permetteva il confronto con le compagnie e i cantanti italiani che si esibivano a intermittenza nella capitale madrilenas. Tuttavia, se è vero che il teatro musicale della prima metà del XVIII secolo era prevalentemente femminile, non dobbiamo dimenticare gli attori-cantanti che, in alcune occasioni, condivisero il palcoscenico con le nostre attrici, soprattutto nei decenni 1740-1750, come i tenori Manuel Guerrero e José Martínez Gálvez. Tuttavia, bisognerà aspettare la seconda metà del Settecento per poter parlare di un protagonismo musicale generalizzato del genere maschile.

Infatti, questo protagonismo femminile sul palcoscenico non solo si traduceva in un maggiore prestigio professionale, ma significava anche che ad esse veniva affidata la trasmissione di nuove idee e concetti a una società ancora in via di alfabetizzazione. In questo senso, una delle tipologie di personaggi che più hanno contribuito a questa trasmissione di ideali rinnovati è stata quella della *graciosa*, la serva o confidente di genere femminile. Già nel teatro di Lope de Vega, la figura del *gracioso* era una delle più acclamate dal pubblico per la sua arguzia, l'acutezza verbale e la capacità di fornire sollievo comico agli spettatori. Questo successo portò all'introduzione di questo tipo di personaggio, in questo secolo, anche negli adattamenti del modello italiano di dramma per musica in Spagna. Questo personaggio, sotto questo prisma di libertà e irriverenza, offriva al librettista l'opportunità di introdurre il tipo di discorso più innovativo –almeno in apparenza–, essendo talvolta il mezzo perfetto per denunciare comportamenti culturalmente accettati.

Sebbene le nostre nomenclature di soprano e mezzosoprano non fossero in uso nel secolo preso in considerazione, è legittimo chiedersi che tipo di voce avessero le nostre attrici-cantanti e se ci fosse una correlazione tra il genere del personaggio interpretato e il registro vocale. Praticamente in tutte le partiture analizzate in questo studio, le nostre attrici-cantanti tendevano ad affrontare un registro Do₃-La₄. L'unica sfumatura che possiamo evidenziare è che il registro dei personaggi *graciosos* era leggermente più basso (Do₃-Sol₄) rispetto a quello dei personaggi seri. Non sembra nemmeno chiara l'assegnazione di registri più bassi ai personaggi maschili, poiché in tutti i duetti analizzati in cui cantava un personaggio di genere maschile e un personaggio di genere femminile, le due attrici-cantanti affrontavano lo stesso registro. In effetti, quando le due voci cantavano all'unisono, nella maggior parte dei casi era la voce del personaggio di genere maschile a eseguire la linea più acuta.

Nel corso di questo lavoro abbiamo approfondito trasversalmente l'importanza che la famiglia rivestiva nell'accesso e nella formazione della professione teatrale. Grazie a

manoscritti di inizio secolo, come l'anonima *Genealogia*, è evidente l'orgoglio che i comici provavano nei confronti della propria professione. Un fatto che li portava a utilizzare, in ambito teatrale, etichette come «figli della commedia», che servivano a esprimere quel senso di appartenenza in cui l'arte dello spettacolo si tramandava di generazione in generazione. D'altra parte, se è vero che la famiglia funzionava per molti interpreti come laboratorio per l'insegnamento del mestiere teatrale, la perpetuazione di un mestiere e persino l'acquisizione di una specializzazione, ci sono molti altri casi che confermano come fosse effettivamente possibile entrare in una compagnia teatrale senza essere necessariamente legati alla figura di un attore, di un *autor* o di un parente legato all'ambito teatrale.

È il caso, infatti, di molte attrici-cantanti del periodo in questione, che entrano nelle compagnie nelle categorie più basse (*sexta*, *séptima* o *octava dama*) e, nel corso degli anni, finiscono per occupare le posizioni più ambite (*primera* y *tercera dama*). In tutti questi casi, in cui si percepisce una chiara ascesa delle comiche, emerge chiaramente il ruolo della compagnia come spazio di istruzione e insegnamento della professione teatrale e musicale, soprattutto per i nuovi attori e attrici che vi si univano. Il ritmo frenetico degli spettacoli della compagnia teatrale incoraggiava l'immediatezza in un processo di apprendimento basato più probabilmente sull'imitazione e sull'oralità che sullo studio sistematico della tecnica e del linguaggio musicale. Le esigenze di immediatezza erano sostenute grazie al lavoro dei musicisti della compagnia, che insegnavano le melodie alle comiche, e a quello degli *apuntadores*, che aiutavano a trattenere e rinfrescare la memoria delle comiche nel corso degli spettacoli.

Sebbene abbiamo visto casi di interpreti che, con ogni probabilità, sapevano suonare strumenti musicali, è evidente che l'apprendimento del canto consisteva principalmente in un esercizio empirico basato sull'ascolto e sulla ripetizione, piuttosto che in uno studio sistematico del linguaggio musicale. Nonostante nel periodo storico dei nostri interpreti esistessero già manuali e trattati dedicati all'insegnamento del canto, come *El melopeo y el maestro* (tradotto in spagnolo nel 1613) o *El cantor instruido* (1754), è molto difficile stabilire in che misura questo gruppo avesse conoscenza diretta o accesso a queste opere. Ecco, quindi, uno dei principali misteri -ancora da risolvere- della nostra ricerca, nel quale speriamo di approfondire con maggiore precisione in futuro.

D'altra parte, parte della documentazione analizzata in questo studio ci porta ad apprezzare il senso di difesa che questi comici avevano nei confronti della loro professione e

dei loro colleghi. Un chiaro esempio di ciò lo possiamo riscontrare nel percorso di Juana de Orozco come *autora de comedias*, che si batte sia perché alcuni interpreti non lascino la sua compagnia per motivi esterni, sia perché l'amministrazione paghi ai parenti delle attrici che compongono la sua compagnia le somme pattuite. Tutti questi documenti rafforzano la nostra visione degli attori come un gruppo sociale fortemente coeso da legami familiari e professionali. Una coesione in un certo senso favorita e rafforzata dalla Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, che fin dalla sua fondazione nel 1630 contribuì a fornire ai comici una protezione civile ed ecclesiastica, promuovendo al contempo la loro integrazione nella società madrilená.

Nei limiti di questo studio, abbiamo selezionato sette interpreti che riteniamo rappresentino al meglio aspetti specifici di questo complesso gruppo professionale. Pur ritenendo che lo studio di sette attrici-cantanti non possa coprire la professione nella sua interezza, riteniamo che sia una procedura valida per cercare di far luce su alcune delle questioni comuni che si sono presentate in questa professione. Riteniamo che, idealmente, il modo migliore per affrontare tutte le attrici di questo periodo sarebbe quello di studiare, una per una, le loro carriere professionali e artistiche, cosa che, per motivi di spazio, non abbiamo potuto fare. Tuttavia, abbiamo inserito due appendici finali in cui riassumiamo i dati principali che abbiamo trovato su gran parte di questo gruppo, che speriamo di approfondire in future ricerche. In ogni caso, grazie allo studio di questi sette nomi siamo riusciti a tracciare alcune caratteristiche dell'evoluzione di questa professione:

Innanzitutto, la prima attrice-cantante che apre questo percorso è Teresa de Robles. Attraverso la sua carriera, abbiamo potuto capire come una *tercera dama* di quella generazione, abituata a interpretare ruoli comici cantati e ruoli recitati, dovesse passare a interpretare *zarzuelas* e commedie mitologiche con forti richieste musicali praticamente alla fine della sua carriera, quando aveva circa sessant'anni. D'altra parte, Paula de Olmedo, la seconda interprete studiata, ci permette di approfondire due aspetti essenziali per comprendere questa professione: le imposizioni e le pressioni della *Junta* affinché le attrici provinciali andassero a recitare nella capitale e ciò che comportava ricoprire la categoria di *sobresaliente*, una categoria che a volte era sinonimo di possedere un'abilità molto particolare.

In terzo luogo, lo studio di Juana de Orozco ci ha permesso di comprendere a fondo il mestiere di *autora de comedias* e di capire come una *prima dama* potesse negli anni 1730 diventare protagonista di opere e *zarzuelas*, convivendo musicalmente con la *tercera dama*

della compagnia. Il nostro quarto profilo studiato è quello di Rosa Rodríguez, probabilmente una delle più importanti *graciosas* del XVIII secolo, alla quale José de Nebra assegnò gran parte dei ruoli comici nelle sue *zarzuelas* del 1740. Attraverso lo studio del repertorio da lei eseguito, abbiamo potuto constatare come questa attrice sapesse combinare magistralmente comicità, musica e una buona comprensione del testo -attraverso il quale il pubblico veniva fatto ridere- presente in tutte le sue arie comiche.

Il quinto profilo studiato è quello di Francisca de Castro, la prima cantante a esibirsi contemporaneamente per due compagnie diverse, poiché le sue capacità musicali erano necessarie affinché la stagione del 1732 potesse svolgersi. Il fatto che sua madre fosse Manuela de Labaña, una delle attrici-cantanti di fine secolo, ebbe molto a che fare con le eccezionali doti canore di Francisca de Castro. Queste doti erano possedute anche dalla sorellastra María Antonia, la sesta attrice-cantante studiata in questo lavoro. Le sue abilità nella recitazione e nel canto hanno portato questa *segunda dama* a diventare l'eroina tragica delle *zarzuelas* di Nebra, per la quale questo compositore ha creato le sue arie più impegnative.

Infine, il settimo profilo studiato è quello di Catalina Pacheco, l'attrice che ha cantato come uomo. Il suo background e la sua estensione vocale la portarono più volte a essere scelta per dare vita a personaggi maschili seri in opere e *zarzuelas*. D'altra parte, mostrando la versatilità che caratterizzava questo gruppo, Catalina divenne anche, alla fine della sua carriera, una delle prime *tonadilleras* del secolo.

Come si può notare, i sette profili scelti sono profili eccezionali, che hanno brillato nel loro contesto artistico. Tuttavia, sebbene lo studio di nomi di grande rilievo da solo non possa rappresentare l'intero collettivo, riteniamo che, come abbiamo sottolineato, tutte loro condividano tratti comuni con le loro colleghe di professione. Infine, nonostante i notevoli progressi compiuti nella comprensione di questo gruppo, c'è ancora un vasto territorio da coprire ed esplorare. Allargare l'arco temporale, estendere il campo di studio oltre i limiti di Madrid, ampliare il repertorio musicale studiato o confrontare le loro esibizioni con i repertori e le competenze dei cantanti italiani presenti nella capitale in questo periodo, sono solo alcuni dei molti aspetti che riteniamo debbano essere ancora realizzati per arricchire questa ricerca.

In conclusione, vorremmo sottolineare come lo studio e il recupero delle donne artiste (siano esse attrici, cantanti, *autoras*, danzatrici o compositrici) sia stato solitamente -anche se fortunatamente sempre meno- considerato in varie discipline come un'eccezione da studiare in contrapposizione alla norma. Tuttavia, nel corso di questo studio abbiamo potuto confermare

come la ricostruzione dell'attività professionale di questo gruppo, così come lo studio di alcuni profili specifici, sia necessaria per comprendere sia un'altra realtà vitale sia gran parte degli aspetti produttivi, artistici e creativi del teatro madrileno della prima metà del XVIII secolo, sebbene ci sia ancora molto da fare.

BIBLIOGRAFÍA

A

- ACUÑA, Virginia María. «Love Conquers All: Cupid, Philip V and the Allegorical Zarzuela during the War of the Spanish Succession (1701–1714)». *Eighteenth Century Music*, 15.1 (2018), pp. 29-45.
- . «Violencia y desesperación: la utilización de los afectos en las obras de música teatral de Sebastián Durón». *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*. Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín (eds.). Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, pp. 137-150.
- . *The Spanish Lamento: Discourses of Love, Power, and Gender in the Musical Theatre (1696-1718)*. Tesis doctoral. Toronto, University of Toronto, 2016.
- . «‘¡Muera Cupido!’: Una lectura sobre la filosofía del amor en *Salir el amor del mundo* (ca. 1696)». *Musicología global, Musicología local. Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 2157-2170
- . «Enamorados ridículos: acerca del humor y la parodia en *Acis y Galatea* (1708)», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 35 (2022), pp. 171-191.
- AGRAMONT Y TOLEDO, Juan. *La cautela en la amistad y robo de las sabinas*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/12419, 1735.
- AGUADO, Simón. *Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14782 [1688].
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Tomo II. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes. «100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)», en *El teatro en Madrid. 1583-1925. Catálogo*. Madrid, Exposición Museo Municipal, 1983, pp. 85-137.
- AHPM., Protocolo n.º 14636, 1751 (Declaración de pobre que otorgó Juana de Orozco).
- AHPM., Protocolo n.º 15985, 1738 (Bienes de Francisca de Castro).

AHPM., Protocolo n.º 16822, 1749 (Testamento de Rosa Rodríguez).

AHPM., Protocolo n.º 20932, 1771 (Declaración de pobre que otorgó María Antonia de Castro).

AHVM., Expediente, 1-137-6, 1737.

AHVM., Expediente, 1-364-1, 1722.

AHVM., Expediente, 1-414-5, 1729-1730.

AHVM., Expediente, 2-198-17, 1691.

AHVM., Expediente, 2-199-7, 1683.

AHVM., Expediente, 2-199-6, 1684.

AHVM., Expediente, 2-199-5, 1685.

AHVM., Expediente, 2-199-4, 1686.

AHVM., Expediente, 2-199-3, 1687.

AHVM., Expediente, 2-199-1, 1688.

AHVM., Expediente, 2-200-2, Corpus, 1692.

AHVM., Expediente, 2-200-3, Corpus, 1693.

AHVM., Expediente, 2-200-4, Corpus, 1694.

AHVM., Expediente, 2-200-5, Corpus, 1695.

AHVM., Expediente, 2-200-6, Corpus, 1696.

AHVM., Expediente, 2-200-7, Corpus, 1697.

AHVM., Expediente, 2-200-8, Corpus, 1698.

AHVM., Expediente, 2-200-10, Corpus, 1700.

AHVM., Expediente, 2-201-2, Corpus, 1703.

AHVM., Expediente, 2-201-4, Corpus, 1704.

AHVM., Expediente, 2-201-7, Corpus, 1705.

AHVM., Expediente, 2-201-8, Corpus, 1707.

- AHVM., Expediente, 2-201-15, Corpus, 1712.
- AHVM., Expediente, 2-201-16, Corpus, 1713.
- AHVM., Expediente, 2-201-17, Corpus, 1714.
- AHVM., Expediente, 2-203-7, Corpus, 1725.
- AHVM., Expediente, 2-203-2, Corpus, 1729.
- AHVM., Expediente, 2-203-4, Corpus, 1728.
- AHVM., Expediente, 2-203-11, Corpus, 1732.
- AHVM., Expediente, 2-204-1, Corpus, 1734.
- AHVM., Expediente, 2-205-11, Corpus, 1747.
- AHVM., Expediente 3-371-1, 1749.
- AHVM., Expediente 3-476-9, 1735- ¿1784?
- AHVM., Expediente, 4-165-1, 1731.
- AL AYRE ESPAÑOL, María Bayo, *José de Nebra. Arias de zarzuela*, Harmonia Mundi Ibérica [HMI 987069], 2006.
- ALBAREDA SALVADÓ, Joaquim. *La guerra de sucesión de España (1700-1714)*. Barcelona, Crítica, 2010.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad», *Revista de literatura*, 50/100 (1988), pp. 445-466.
- . «Problemas de género en la comedia de magia». *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 8/2 (1989), pp. 301-310.
- . «La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico* 3 (1989), pp. 157-169.
- . «Risa e ilusión escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII», *Scriptura*, 15 (1999), pp. 29-50.
- . «El arte escénico en el siglo XVIII», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español, II*. Madrid, Editorial Gredos, 2003, pp. 1473-1518.

- . «Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La música y la crítica castiza como defensoras de la patria amenazada», en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, UAM/CSIC, 2008, pp. 13-39.
- . *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (Tesis doctoral de 1986, Biblioteca de la UCM), 2011.
- . *El actor borbónico (1700-1831)*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España (Serie: Teoría y práctica del teatro, n.º 44), 2019.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro. *Dudas onomasiológicas: coquilla y bragueta (2)*, Centro Virtual Cervantes, 2011.
- AMAR Y BORBÓN, Josefa. *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. Madrid, Imprenta de Don Benito Cano, 1790.
- AMARO MARTOS, Ismael. «La revolución de la moda y su transcendencia en España. El caso de la alta sociedad madrileña del siglo XVIII». *BSAA arte*, 84 (2018), pp. 299-327.
- AMORÓS, Andrés, «El mundo de la tonadilla», en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, 2003, pp. 39-48.
- ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- ANDIOC, René y COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, (1708-1808)*. 2.ª edición, corregida y aumentada. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- ANGULO DÍAZ, Raúl. «El problema de la autoría musical de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence amor: ¿Sebastián Durón o José de Torres?*». *Sinfonía Virtual*, 30 (2016), pp. 1-25.
- . *Coronis: una zarzuela en tiempos de guerra*. Madrid, Ars Hispana, 2018.
- ANGULO DÍAZ, Raúl y PONS SEGUÍ, Antoni. «*Selva encantada de amor*, zarzuela totalmente cantada de Sebastián Durón», *Sinfonía Virtual*, 14 (2010).
- ANGULO EGEA, María. «María Pulpillo: los problemas de una cantatriz del siglo XVIII», *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 309-326.

- . «El gracioso en el teatro del siglo XVIII», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 383-411.
- [ANÓNIMO] *Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/816 [ca. 1723].
- [ANÓNIMO] *Loa para empezar en Lisboa*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14517/23 [1672].
- [ANÓNIMO] *Las bodas de Proserpina: mojiganga para la fiesta del auto de Psiquis y Cupido*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14090 [ca. 1687].
- [ANÓNIMO] *La plaza mayor*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/1486, 1708.
- [ANÓNIMO] *La fineza acreditada vence al poder del destino*. Minerva: Repositorio Institucional da USC, 1738.
- [ANÓNIMO] *Domiciano. Fiesta dramática para representarse en el teatro de los Caños del Peral, por la compañía de cómicas españolas, al cargo de Antonio Palomino*. Madrid, en la oficina de Antonio Sanz, 1743.
- [ANÓNIMO] *En vista de los tres autos sacramentales, que se están ejecutando en los Coliseos de la Cruz, y Príncipe, y el Real de los Caños del Peral, un desinteresado imparcial manifiesta las ventajas con que la compañía de este último se esmera en su ejecución, a distinción de las otras; no buscando más aprobación para crédito de esta realidad, que la práctica experiencia de cualquier prudente discreto juicio desapasionado, a cuya censura remite las siguientes octavas*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, CV/12598/4 [1746].
- [ANÓNIMO] *La nave del mercader*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, VE/1304/94, 1747.
- [ANÓNIMO] *Colección de entremeses*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/15958 [sin fecha].
- [ANÓNIMO] *Elogios que dedica a las excelentes gracias que guarnecen a la Señora María Antonia de Castro, cantando y no cantando, el propio aficionado que hizo el precedente*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14705/2 [sin fecha].

[ANÓNIMO] *Triunfos de amor y desdén. Apolo y Dafne*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/15927 [sin fecha].

[ANÓNIMO] *Il Corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche (1628-1637)*, Paolo Fabbri y Angelo Pompilio (eds.), Florencia, Olschki, 1983.

APSS. Libro de bautismos n.º 20 (Ramón de Villaflor, marido de Francisca de Castro).

APSS. Libro de bautismos n.º 21 (Francisca de Castro).

APSS. Libro de difuntos n.º 24 (Ramón de Villaflor).

APSS. Libro de difuntos n.º 22 (Ramón de Villaflor).

APSS. Libro de difuntos n.º 26 (Juana de Orozco).

APSS. Libro de difuntos n.º 27 (Matías de Orozco).

APSS. Libro de difuntos n.º 31 (Rita de Orozco).

APSS. Libro de difuntos n.º 36 (Rosa Rodríguez).

APSS. Libro de matrimonios, n.º 16 (Francisca de Castro y Ramón de Villaflor).

ARANA, Juan. «La eternidad de lo efímero», *Ensayos sobre Jorge Luis Borges*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

ARANA CABALLERO, Rocío. «La mujer oculta: el disfraz masculino en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, y *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega», en *Mujeres, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación de Semiótica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 133-141.

ARBIOL, Antonio. *La religiosa instruida con doctrina de la Sagrada Escritura y Santos Padres de la Iglesia Católica*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1716.

ARIAS DE COSSIO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.

ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada, «Lectura y bibliotecas de mujeres en la España del siglo XVIII. Una aproximación», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 23 (2017), pp. 57-82.

ARELLANO AYUSO, Ignacio. «La mojiganga para el auto sacramental *El primer duelo del mundo*, de Bances Candamo». *Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*. Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 55-66.

ARJONA, José Homero, «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 7/1 (1939), pp. 1-21.

«ARMENGOL ANACLETO». *Responde a don Panuncio don Armengol su dictamen, satisfaciendo las objeciones hechas sobre el melodrama de Angélica y Medoro, y declarándole sobre la loa y sainete de la expresada fiesta* [Madrid] [1722].

ARMONA Y MURGA, José Antonio. *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785), prólogo, edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García. Victoria, Diputación foral de Navarra, 1988.

ARRÓNIZ, Othón. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1977.

ARTIGA, José Artiga. *Epítome de la elocuencia española: arte de discurrir y hablar con elocuencia*. Barcelona, Imprenta de Mauro Martí, 1750.

ASTARLOA ARALUCE, Maravillas. *Teatros para la ópera en el Madrid del siglo XVIII*. Trabajo de fin de grado, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2019.

ASTUY ALTUNA, Ingartze. *Arte y oficio de cantatriz. El canto en la compañía de Eusebio Ribera (1783-1788)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2022.

AULNOY, Marie Catherine D'. *Relación del viaje de España* (1691), José García Mercadal (ed.), Madrid, Akal, 1986.

AVELLANEDA, Francisco de. *El titeretier*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/15164, 1663.

B

BALDELLOU, Daniel. «Transgresión y legalidad en el cortejo del siglo XVIII: el secuestro de mujeres en la diócesis de Zaragoza», *Studia Historica: Historia Moderna*, 38/1 (2016), pp. 155-192.

BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de. *Mojiganga para el auto El primer duelo del mundo*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/17313 [ca. 1687].

- BARBA, Marina. «Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Cuadernos dieciochistas*, 16 (2015), pp. 165-185.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- BARRIOS HERRERO, Olga (ed.), *La mujer en las artes visuales y escénicas: transgresión, pluralidad y compromiso social*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.
- BATAILLON, Marcel. «Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (Evolución del Auto Sacramental: 1500-1648)*, *Bulletin hispanique*, 56-4 (1954), pp. 431-435.
- BAZANO. *Melodrama scenico intitulado: Más gloria es triunfar en sí. Adriano en Siria*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/11419, 1737.
- BEC, Caroline. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700-1767): Étude socio-culturelle*. Tesis doctoral, París, Universidad de París-Sorbona (París IV), 2012.
- . «La comédienne-chanteuse Rosa Rodríguez: une gracieuse dans les drames lyriques madrilènes (1720-1746)», *Cuadernos dieciochistas*, 16 (2015), pp. 21-38.
- . «Sabina Pasqual, comédienne-chanteuse à Madrid (1688-1727): mere, épouse et fille des musiciens, du ‘duo’ à la carrière soliste», en *Musiciennes a duo, Presses universitaires de Rennes*, 2015, pp. 51-62.
- . *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700-1767)*, París, Honoré Champion, 2016.
- BELLINA, Ana Laura. «Ripresa e isometria a Venezia dal 1680 al 1690», *Musica e storia*, 16 (2008), pp. 533-548.
- BECKER, Danièle. «El intento de fiesta real cantada ‘Celos aun del aire matan’», *Revista de Musicología*, 5/2 (1982), pp. 297-308.
- BÉRENGER, Jean. *El Imperio de los Habsburgo. 1273-1918*. Barcelona, Crítica, 1993.
- BERGMAN, Hannah E. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- . (ed.). *Ramillete de entremeses y bailes*. Madrid, Castalia, 1965.

- BERLANSTEIN, Leonard. *Daughters of Eve. A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2001.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi. *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora*. Tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015.
- . «La espectacularidad musical del lenguaje operístico italiano en la dramaturgia calderoniana de *Angélica y Medoro* (1722)», *Hipogrifo*, 8/2 (2020), pp. 217-231.
- BERNARDO ARES, José Manuel de. *Luis XIV rey de España. De los imperios plurinacionales a los estados unitarios (1665-1714)*. Madrid, Iustel, 2008.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, MSS/14074/1:2.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, MSS/14074/1:33.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, MSS/14074/1:42.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, MSS/14074/1:43.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, MSS/14074/1:46.
- BOÏLS, Joan B. *Cuatro palabras para un libro. La Historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes, una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX*. Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad y REYES PEÑA, Mercedes. «Presencia de comediantes españoles en el patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8/III (1989), pp. 229-273.
- . «Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas», *AISO. Actas II*, 1990, pp. 819-830.
- . «Actores y compañías en la casa de comedias de Écija: un conflicto entre censores (1692)», *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, (Granada, 27-30 octubre de 1994), coords. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, vol. 2, 1996, pp. 21-46.
- BOLUFER PERUGA, Mónica. *Mujeres e ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998.

- . «Las mujeres en la España del siglo XVIII: trayectorias de la investigación y perspectivas de futuro», *Biblioteca Virtual Universal*, 2016.
- BOMBI, Andrea. «‘...imitar las cadencias italianas’. El recitativo en Valencia antes de la ópera», *La ópera en España e hispanoamérica*. Vol. 1., Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, pp. 131-174.
- . «*El mayor triunfo de la mayor guerra* y otras óperas españolas de principios del siglo XVIII». *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.). La Rioja, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 77-110.
- . «The third villancico was a motet». *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Aldershot, Hampshire, Ashgate, 2007, pp. 149-188.
- . «Semblanzas de compositores españoles: Antonio de Literes (1673-1747)», *Revista de la Fundación Juan March*, n.º 406 (2011), pp. 2-7.
- . *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012.
- BORGES, José Luis. *Historias de la noche*. Buenos Aires, Emecé, 1977.
- BOTTINEAU, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Antonio Martín Moreno, traducción de *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V 1700-1746*, Burdeos, 1962. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- BOYD, Malcolm, CARRERAS, Juan José y LEZA, José Máximo, (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *La mujer vestida de hombre*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- BRIANTE BENÍTEZ, Federico Juan. «Caballos, tigres, elefantes... sobre animales en el teatro del siglo XVIII», *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 36 (2019).
- BRITO, Manuel de Carlos. «Vestigios del teatro musical español en Portugal a lo largo de los siglos XVII y XVIII», *Revista de Musicología*, vol. II, 1982, pp. 325-335.

BROSCI, Carlo, «Farinelli». *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año 1747. hasta el presente: de sus individuos, sueldos y encargos, según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que anualmente tienen los Reyes Nuestros Señores en el Real sitio de Aranjuez Dispuesto por Don Carlos Broschi Farinelli criado familiar de Su Majestad Año de 1758 (Fiestas reales)*, Turner Libros, Madrid 1992 (ed. facsímil).

BUCK, Donald Curtis. *Theatrical production in Madrid's Cruz and Principe Theaters during the reign of Felipe V*, Austin, University of Texas, Copyright by Donald Curtis Buck, 1980.

BUEZO, Catalina. «El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII», *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), ed. de Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, vol. 11. Navarra Teatro, GRISO-Lemso, 1996, pp. 97-107.

———. «Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y 'autora' de comedias», en Aurelia Ruiz Rola (coord.), *Teatro y poder. VI y VII Jornadas del Teatro*. Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-119.

———. «La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una autora aventurera», en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Luciano García Lorenzo (ed.), Murcia, Universidad, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 267-286.

———. *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, en Catalina Buezo (ed.), Kassel, Edición Reichenberger, 2005.

BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Londres, Temple Smith, 1978.

BUSTAMANTE, José de. *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio*. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, Ministerio de Cultura y Deporte, A-F⁴, 1733.

BUSSEY, William M. *French and Italian Influence on the Zarzuela, 1700-1770*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

C

CALDERA, Enmanno. «Teatro di magia e secolo dei lumi», *Letteratura*, 11 (1988), pp. 51-59.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Domingo García Morrás, 1664.
- . *La púrpura de la rosa*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. R/11347, 1687.
- . *Fieras afemina amor*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/17031, 1672.
- . *El pleito matrimonial del cuerpo y del alma*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/16073, 1704.
- . *Auto sacramental alegórico intitulado El pleito matrimonial*. Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, TEA 1-58-14, 1728.
- . *No hay burlas en el amor*, Ignacio Arellano (ed.), Pamplona, Universidad de Navarra, 1981.
- . *Primero y segundo Isaac*. Álvaro Torrente, Esther Borrego y Rafael Zafra (eds.), Madrid, Fundación Caja Madrid, 2001.
- CALVO POYATO, José. *La Guerra de Sucesión*. Madrid, Anaya, 1988.
- CAMACHO, Vicente (trad.), *Amor, constancia y mujer*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/12195, 1737.
- CAMÕES, José y SOUSA, José Pedro. «Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. XVII y XVIII)», *Atalanta*, 7/2 (2019), pp. 14-88.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo* [1942]. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- CANET VALLÉS, José Luis. «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)». *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 109-120.
- CAÑIZARES, José de. *El sol de Occidente, San Benito*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, RES/64, 1697.
- . *Hasta lo insensible adora*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14951, 1704.
- . *Acis y Galatea*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14605/6, 1710.
- . *De comedia no se trate, allá va ese disparate*. Sevilla, Imprenta de Francisco de Leefdael, 1718.

- . *Loa que hizo la compañía de José de Prado*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14514/39, 1719.
- . *Las Amazonas de España*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/14941, 1720.
- . *La hazaña mayor de Alcides*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/15599, 1723.
- . *Amor aumenta el valor*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/15035/22, 1728.
- . *Hombre, demonio y mujer*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14909, 1729.
- . *Con amor no hay libertad*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/19552, 1731.
- . *Zarzuela nueva intitulada Milagro es hallar verdad*. Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano, T/5582, 1732.
- . *Cuerdo delirio es amor*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14071/14, 1733.
- . *Trajano en Dacia, y cumplir con amor y honor. Drama de un ingenio matritense*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/9043(1), 1735.
- . *La Casandra*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/25743, 1737.
- . *Serenata [La Clície] a los reales desposorios de los muy altos y poderosos príncipes D. Carlos de Borbón, y Doña María Amalia de Sajonia*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1738 [Biblioteca Regional de Madrid, Sign. A12].
- . *La Elisa*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/24501, 1739.
- . *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/10539, 1745.
- . *Hombre, demonio y mujer*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/15965, [1755].
- . *El domine Lucas*. Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1764 [Vizcaya, Lau Haizeetara Biblioteca Digital, A-Y⁴, Z²].
- . *El anillo de Giges y mágico rey de Lidia. Segunda parte*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/4383, 1764.
- . *El Asombro de Francia: Marta la Romarantina. Segunda parte*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/1452, 1771.

- . *Vendado es amor, no es ciego*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/15016 [sin fecha].
- . *El anillo de Giges*. Edición y notas de Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC, 1983.
- . *Acis y Galatea*. Edición, prólogo y notas de María del Rosario Leal Bonmati. Madrid, Iberoamericana-Vervuert / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.
- . *Las Amazonas de España. La hazaña mayor de Alcides*. Ignacio López Alemany (ed.). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2018.
- CAÑIZARES, José de y LITERES, Antonio. *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas*, ed. de Luis Antonio González Marín, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- CAPEL GARCÍA, Rosa María, «Mujer, sociedad y literatura en el Setecientos español», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 103-119.
- CARANDINI, Silvia. *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- CARBAJO ISLA, María. *La población de la Villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1987.
- CÁRDENAS NIÑO, Andrea; MORENO GARZÓN, Lina y SÁENZ ARIAS, Gina. *Los ejercicios de expresión corporal desde el lenguaje no verbal que brinda el teatro*. Trabajo de Fin de Grado, Bogotá, Universidad de La Salle, 2018.
- CARREIRA, Xoán Manuel. «Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica», en Malcom Boyd y Juan José Carreras (ed.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 29-40.
- CARRERAS, Juan José. «‘Conducir a Madrid estos moldes’: producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99)», *Revista de Musicología* 18 /1-2 (1995), pp. 113-143.
- . «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724», *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, Rainer Kleinertz (ed.), Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 49-77.
- . «‘Terminare a schiaffoni’: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/1739)», *Artígrama*, 12 (1996-1997), pp. 99-121.

- . «L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)», en François Lesure (ed.), *Échanges musicaux franco-espagnols (XVIIe-XIXe siècles)*. Actes des Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998, Klincksieck, Académie Musicale de Villecroze, 2000, pp. 61-82.
- . «De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad», *La música en España en el siglo XVIII*, Malcom Boyd, Juan José Carreras, José Máximo Leza (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 19-28.
- . «Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII». *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. 1, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, pp. 205-230.
- . «La serenata en la corte española (1701-1746)». *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica, atti del convegno internazionale* (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003). Nicolò Maccarino (ed.), Tomo 2, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, pp. 599-626.
- . «José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699–1736)». *Eighteenth Century Music*, 10 (2013), pp. 7-40.
- CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004.
- CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Gredos, 1966.
- CASANOVA SÁNCHEZ DE VEGA, María Teresa. *El intermezzo en la Corte de España, 1738-1758*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música, tomo X*, Madrid, SGAE, 1999.
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando. «Juan José de Salazar y Ontiveros: en los albores de la Ilustración (de Quevedo a Meléndez Valdés)», *Los viajes de la Razón: estudios dieciochistas en homenaje a María-Dolores Albiac Blanco*, María Dolores Gimeno Puyol, Ernesto Viamonte Lucientes (coords.), Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 37-48.
- CASTRO, Francisca de. *El baile de la Perinola*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14513/66 [ca. 1720].

- CASTRO, Francisco de. *La gallegada*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14088, 1704.
- . *El antojo de la gallega*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14804, 1705.
- . *Entremés del enfermo y junta de médicos*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14089, 1708.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo. «Rhythmic evolution in the Spanish Fandango: Binary and Ternary rhythms», *The global reach of the fandango music, song and dance: Spaniards, Indians and Gypsies*, K. Meira Goldberg y Antoni Pizá (eds.). Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 120-152.
- CAVAZA, Manuel. *El cantor instruido o Maestro aliviado assi en los difíciles principios de esta nobilísima profesión como en todo lo que un cantor debe saber según el moderno y el último estilo, dispuesto con exemplos prácticos, que lo declaran para mayor inteligencia del que estudia*, 1754 (conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [signatura BH MSS/597]).
- CEBALLOS, Alfonso; ESPEJO, Ramón; y MUÑOZ, Bernardo (eds.), *El teatro del género, el género del teatro: las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.
- CEBALLOS VIRO, Álvaro. «El mundo al revés: revisión del concepto y análisis de su operatividad en las prácticas escénicas de los siglos XVII y XVIII», *Hipogrifo*, 8.1. (2020), pp. 11-31.
- CERONE, Pedro. *El Melopeo y el maestro. Tratado de hacer música theórica y práctica en que se pone por extenso lo que uno para hacerse perfecto músico ha menester saber*, 2 vols. (Nápoles, 1613). Edición facsímil, Bolonia, Forni, 1969.
- CETRANGOLO, Annibale Enrico. *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America: Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*, Florencia, Leo S. Olschki, 1992.
- CHARTIER, Roger y JULIA, Dominique. «Le monde à l'envers», *L'Arc*, 65 (1976), pp. 43-53.
- CONFORTI [CONFORTO], Giovanni Luca. *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogno scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desdiera per cantare, et far la dispositione leggiadra, et in diversi modi nel loro valore con le cadente, ma*

ancora per potere da se senza maestri scrivere ogni opera, et aria passeggiata che vorranno, et come si notano, Roma, 1593.

CONTRERAS ELVIRA, Ana María. «La criada maga en la comedia de magia del siglo XVIII, o de escenografías y pedagogas en el ocaso del Antiguo Régimen», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 20 (2014), pp. 43-73.

———. «La magia ilustrada: valores modernos y cosmovisión mágica en la comedia de magia del siglo XVIII», *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, Bárbara Greco y Laura Pache Carballo (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva Editorial, pp. 251-263.

———. *La puesta en escena de la serie de comedias de magia «Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos» y «Asombro en Salamanca» (1741-1775)*, de Nicolás González Martínez. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

———. «El canto del encanto: los poderes mágicos de la música en la comedia de magia del siglo XVIII», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 38 (2017), pp. 11-43.

———. «Transformaciones estéticas y mutaciones mágicas: lo mágico en el teatro musical del siglo XVIII», *Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón Infante (coords.), Madrid, Asociación Luigi Boccherini, 2019, pp. 139-164.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, RABM, 1904 [Edición facsímil con estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García, Granada, Universidad, 1997].

———. *Migajas del ingenio: colección rarísima de entremeses, bailes y loas*. Madrid, Impresión de la Revista de Archivos, 1908.

———. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (NBAE, XVII-XVIII), Madrid, Bailly-Bailliére, 1911.

———. *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.

———. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917 [Reedición facsímil con introducción de Juan José Carreras, Madrid, ICCMU, 2004].

- . «Ensayo sobre la vida y obras de Don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo X, Madrid, 1923.
- . *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid Tipografía de Archivos, 1932 [Reimpresión en facsímil con introducción de Emilio Casares Rodicio, Madrid, ICCMU, ‘Colección Retornos’, 2000].
- . *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández «La Tirana»*. Prólogo de Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España (Serie: Teoría y Práctica del Teatro, n.º 27), 2007.

CRUZ PETERSEN, Elizabeth Marie. *Women’s Somatic Training in Early Modern Spanish Theater*, Londres / Nueva York, Routledge, 2017.

CUBÍE, Juan Bautista, *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres, con un catálogo de las españolas que más se han distinguido en ciencias y armas*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez de Soto, 1768.

D

- DAVIS, Charles. «¿Cuántos actores había en el Siglo de Oro? Hacia un análisis numérico del *Diccionario de actores del teatro clásico español*», *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 4-5 (1997-1998), pp. 61-78.
- . «Hacia una historia económica del teatro en Madrid: contabilidad y rentabilidad de los corrales de comedias, 1712-25», *Cuadernos de Historia Moderna* (23), 1999, pp. 141-169.
- DAVIS, Charles y VAREY, John Earl. «Las compañías de actores de los corrales de comedias de Madrid: 1708-1719», en Heraclia Castellón Alcalá, Agustín de la Granja y Antonio Serrano Agulló (coords.), *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, 1991, pp. 163-186.
- . *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615*. Madrid, Támesis, 1997.
- . *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y documentos*. Londres, Támesis, 2003.

- DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*. Madrid, Espasa Calpe, 1946.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso. *Anales de la escena española desde 1701 a 1750. Coleccionados por Narciso Díaz de Escobar*. Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1917.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. «‘La nieve arder’. La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela *Acis y Galatea*». *Revista de Literatura*, 66/132 (2004), pp. 431-464.
- DÍEZ BORQUE, José María. «Estructura social de los corrales de comedias madrileños en la época de Lope de Vega», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274 (1973), pp. 7-22.
- . *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio. *Tres discursos de mujeres: poética y hermenéuticas cervantinas*. Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2004.
- DILL, Charles (ed.). *Opera remade, 1700-1750*. Nueva York, Routledge, 2010.
- DOMÉNECH RICO, Fernando. *La compañía de los trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- . «Las transformaciones del duende sobre los orígenes italianos de la comedia de magia», *Cuadernos dieciochescos*, 6 (2005), pp. 279-297.
- . *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La Commedia dell’arte en la España de Felipe V)*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2007.
- (ed.). *La comedia de magia*. Madrid, Fundamentos-RESAD, 2008.
- . «El arte escénico en el siglo XVIII», Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 519-546.
- DOMÍNGUEZ, José María. *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*. Kassel, Edición Reichenberger, 2013.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa. «*El sol de occidente, San Benito* (1997), una comedia desconocida de José de Cañizares». *Stydivm. Revista de Humanidades*, 20 (2014), pp. 97-116.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III», *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 176-196.

DURANTE, Sergio. «Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione», *Antonio Vivaldi: teatro musicale e società*. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1982, pp. 427-482.

DURÓN, Sebastián. *Misa a cuatro coros con violines y clarín a la moda francesa*, ed. de Raúl Angulo, Madrid, Asociación Ars Hispana, 2018.

E

EBERSOLE, Alva Vernon. *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*. Madrid, Ínsula, 1975.

EL CONCIERTO ESPAÑOL, José de Nebra. *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad y Iphigenia en Tracia*, Glossa Music [GCD 920311], 2011.

EMBAJADA EXTRAORDINARIA DEL MARQUÉS DE LOS BALBASES A PORTUGAL EN 1727. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana. «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura*, 125 (2011), pp. 39-88.

ESTEYNEFFER, Juan. *Florilegio Medicinal*. Estudio preliminar, notas, glosario e índice analítico por María del Carmen Anzures y Bolaños, 2 vols. México, Academia Nacional de Medicina, 1978.

EXIMENO, Antonio. *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, 3 vols. Roma, Michelangelo Barbiellini, 1774.

F

FABBRI, Paolo. *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*. Roma, Bulzoni, 2003.

———. *Metro e canto nell'opera italiana*. Torino: EDT, 2007.

FACCO, Giacomo; NEBRA, José de; y CAÑIZARES, José de. *Amor aumenta el valor*. Luis Antonio González Marín (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.

FADEL RODRÍGUEZ, Iara Luzia. *Acis y Galatea: convenções e representações políticas na zarzuela de Cañizares-Literes*. Tesina, dirigida por Silvana Scarinci. Universidade Federal do Paraná, 2013.

- . «Acis y Galatea: reflexos da Guerra de Sucessao Espanhola na zarzuela de Cañizares-Literes, de 1708», *Per Musi: Belo Horizonte*, 31 (2015), pp. 300-321.
- . *Música e poética nas zarzuelas de José de Nebra*, Tesis doctoral, Campinas, Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, 2018.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal. Tomo primero*. Madrid, Impreso por D. Joaquín Ibarra, 1778.
- . *Teatro crítico universal. Tomo segundo*. Madrid, Impreso por D. Joaquín Ibarra, 1779.
- FERNÁNDEZ, Antonio Pablo. *La prudencia en la niñez: comedia famosa*. Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz, 1749 [Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo].
- FERNÁNDEZ, Carlos M. «Espectáculos, ópera y hospitales en España», *Revista de Musicología*, 12/2 (1989), pp. 567-589.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía. «Antonio Bazo traductor del teatro italiano», en Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga, Debora Vaccari (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 286-297.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana y MOSCA, Julián. «Pietro Cerone: el melopeo y maestro ‘Tractado de la música theorica y práctica’, libro 22. Los enigmas musicales», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, 24 (2010), pp. 319-371.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
- . «Vidas divergentes. Mujeres en la escena musical madrileña del siglo XVIII» [Reseña bibliográfica], *Revista de Musicología*, 40/2, (2017), pp. 609-616.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en José Fernández Montesinos (ed.), *Estudios sobre Lope*, México, El Colegio de México, 1951, pp. 13-70.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *La comedia nueva*. Parma, Juan Bautista Bodoni, 1796.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. *Desengaño al teatro español: respuesta al Romance liso y llano y defensa del pensador. Su autor Don..., criado de la Reina Madre Nuestra Señora, Académico de los Arcades de Roma* (1763), D. Gies y M. A. Lama (eds.), Madrid, Castalia, 1996.
- . *Obras póstumas*. Londres, Imprenta Española de Manuel Calero, 1825 (2.^a edición).
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías. *Parroquia madrileña de San Esteban. Algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparrós Editores, 1995.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis. «Proyecto de Filippo Juvarra para un teatro en Madrid», *Villa de Madrid*, 83 (1985-1), pp. 47-52.
- FERNANDIERE, Fernando. *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*, Málaga, Imprenta de la Santa Iglesia, 1771.
- FERRER, Juan. *Tratado de las comedias en el cual se declara si son lícitas*. Barcelona, Jerónimo Morgant, 1618.
- FERRER VALLS, Teresa. «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro». *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000), pp. 63-84.
- . «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico en la Universidad de La Rioja* (7, 8 y 9 de abril de 1999, y 17, 18 y 19 de mayo de 2000), Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160
- . «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro, Universidad de Castilla, 2003, pp. 191-212.
- . *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Recurso electrónico en CD. Kassel, Reichenberger, 2008.
- . «La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora», *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro 1, 2 y 3 de julio de 2008, coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Almudena García González, 2009, pp. 83-100.

FLORES GARCÍA, Francisco. *La corte del Rey-Poeta: (recuerdos del Siglo de Oro)*. Madrid, Ruiz hermanos, 1916.

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de la historia del arte*, 8 (1998), pp. 171-195.

———. *Teatro musical y cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

———. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006.

———. «Los vientos se paran oyendo su voz: de ‘partes de música’ a ‘damas de lo cantado’. Sobre la evolución la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII»; *Revista de Musicología*, XXIX, 2 (2006), pp. 521-536.

———. «Músicos de las compañías que residen en esta corte: músicos y empresa teatral en Madrid en el Siglo de Oro», *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 57-78.

———. *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*. Kassel, Reichenberger, 2015.

———. «Libelos en torno a María de Navas ‘la comedianta’. Realidad social y situación profesional de un arte controvertido», *Janus*, 7 (2018), pp. 191-215.

FUENTE BALLESTEROS, Elena de la. «La comedia de magia (I). Magos y brujas», *Revista de Folklore*, 165 (1994), pp. 91-98.

G

GACETA DE MADRID n.º 33, Madrid, 16 de agosto de 1746.

GAZZETA DI NAPOLI, Nápoles, 5 de noviembre de 1737.

GALE, Maggie, B. Y GARDNER, Viv (eds.). *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

GARAVAGLIA, Andrea Y WEIR, Mark. «‘La brevità non può mover l’affetto’: The time scale of the Baroque aria», *Recercare*, 24/1 (2012), pp. 35-61.

GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel. *Origen, épocas y progresos del teatro español. Discurso Histórico al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas*

y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron entre las naciones más célebres. Madrid, Imprenta de Don Gabriel de Sancha, 1802.

GARCÍA GÓMEZ, Ángel María. *Vida teatral en Córdoba (1602-1694). Autores de comedias, representantes y arrendadores. Estudio y documentos.* Londres, Támesis, 2008.

GARCÍA LORENZO, Luciano. «¿Teatro menor? ¿Teatro breve? Sobre una obra inédita de Lauro Olmo», *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983.

— (ed.). *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad Servicio de Publicaciones, 2000.

GARCÍA PEÑA, Ana Lidia. «De la historia de las mujeres a la historia del género», *Contribuciones desde Coatepec*, 31 (2016), pp. 1-12.

GARCÍA RUIZ, Víctor. «Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19/1 (1994), pp. 61-82.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen. «Las loas para el auto de *El diablo mudo*», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Actas del Congreso Internacional Universidad de Navarra, Pamplona, Edición Reichenberger, Kassel, 1997, pp. 167-183.

GARRIGA ESPINO, Ana. «‘Defensa de las mujeres’: el conformismo obligado de Feijoo en la España del siglo XVIII», *Tonos digital: Revista de Estudios filológicos*, 22 (2012), pp. 1-23.

GAZETA DE LISBOA, Janeiro 1728, n.º. 1 ao n.º 5.

GIL SALINAS, Rafael. «El símbolo de lo real. La construcción de la imagen de la monarquía española en el tránsito de los siglos XVIII al XIX», en Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López, Ernesto Carlos Arce Oliva y Alberto Castán Chocarro (coords.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, 2014, pp. 91-117.

GIORGI, Arianna. «Apariencia e imagen de la casa de Borbón en el siglo XVIII. Los criados de su majestad», en Eliseo Serrano Martín (coord.), *De la tierra al cielo: líneas recientes de investigación en historia moderna*, 2012, pp. 369-382.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid, Ediciones Akal, 1997.

- GOLDMAN, Peter. «Plays and their audiences in the Eighteenth century: notes on the fortunes of a comedia by Cañizares». *Modern Language Studies*, 14/2 (1984), pp. 53-68.
- GONZÁLEZ, Lola. «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión de tópico a la luz de la práctica escénica», María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra, VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja, 2002), vol. 1, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2004, pp. 905-916.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente. *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico, 1986.
- GONZÁLEZ LUDEÑA, Carlos. *El dramaturgo José de Cañizares (1676-1750) y la música teatral entre 1697-1723*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- GONZÁLEZ LUDEÑA, Carlos y MARTÍN, Celia. «El canto de los graciosos en la zarzuela mitológica entre 1658 y 1721: un estudio desde el libreto». *Hipogrifo, Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 9/1 (2021), pp. 69-85.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *Obras de Nicolás González Martínez. Donde hay violencia, no hay culpa* (folio 282-316), Madrid, Biblioteca Nacional de España, RES /60, 1744.
- . *Alejandro en Asia. No todo indicio es verdad*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/15472, 1744.
- . *La Colonia de Diana*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, RES /60, 1745.
- . *Obras de Nicolás González Martínez. La dicha en el precipicio* (folio 260-281), Madrid, Biblioteca Nacional de España, RES /60, 1753.
- . *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-55-13, 1747.
- . *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*, Sevilla, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, [Cald.]4, A-H4, 12, 1747.
- . *Colección de piezas teatrales. La iluminación y acampamento de Aranjuez* (folio 171-180). Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/18078 [sin fecha].
- GONZÁLEZ MEZQUITA, María Luz. «La princesa de los Ursinos: poder y privanza en la corte española a comienzos del siglo XVIII», *Aljaba* [online], 13/13 (2009), pp. 1-13.

GRANJA LÓPEZ, Agustín de la. «Una *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* atribuida a Calderón», *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*, 1993, pp. 169-176.

GRAU, Mariano. *El teatro en Segovia*. Segovia, Instituto Diego Colmenares, 1958.

GRAZIA PROFETI, María. «Las máscaras italianas, el personaje cómico y la enciclopedia del destinatario», en Luciano García Lorenzo (coord.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 23-52.

GREBE VICUÑA, Esther, «Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica», *Revista Musical Chilena*, 175 (1991), p. 10-18.

GUTIÉRREZ PONCE, Herenia. «Estrategias del negocio teatral en los corrales de comedias de Madrid: contribución de los libros de cuentas y otras fuentes de documentación (1700-1744)». *UCJC Business and Society Review*, 18 (3), pp. 126-191.

H

HERNÁNDEZ, Mario. «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco», *Revista de Literatura*, 42 (1980), pp. 185-220.

HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto. *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

———. «Palabras exiliadas. Rasgos comunes en los discursos sobre la música de Antonio Eximeno, Juan Andrés y Esteban de Arteaga», *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX*, Víctor Sánchez Sánchez (coord.), Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2019, pp. 113-153.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Catálogo de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

HERZIG, Carine. «Apuntes para la evolución de la versificación en el teatro popular de la primera mitad del siglo XVIII (1692-1743)», *Bulletin Hispanique*, 115/1 (2013), pp. 195-219.

HUERTA CALVO, Javier. *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Barcelona, Oro Viejo, 1995.

———. *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid, Laberinto, 2001.

———. «Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. I*. Madrid, Editorial Gredos, 2003, pp. 303-316.

HUERTA CALVO, Javier (ed.). *Historia del teatro breve en España*. Madrid, Iberoamericana, 2008.

I

IRIARTE, Tomás. *La Música. Poema*, [1779]. Madrid, Imprenta Artesanal del Ayuntamiento, 2004.

———. *Los literatos en Cuaresma*. Madrid, Imprenta Real, 1773 [Reproducción digital de la Biblioteca Miguel de Cervantes, Alicante, 2008].

IRIZARRY, Guillermo B. «Metadrama y subjetividad en tres obras de José Luis Ramos Escobar», *Latin American Theatre Review*, 34 (2001), pp. 107-125.

J

JAMMES, Robert. «La risa y su función social en el Siglo de Oro», *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 3-12.

JANKOVIC, Lise. «La comedia de magia española: cómo durar contra viento y marea», en M.^a Teresa Navarrete y Miguel Soler (eds.), *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, Roma, Edición Aracne, 2013, pp. 227-235.

JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. «Notas para la edición de la zarzuela *Los cielos premian desdenes* de Marcos de Lanuza, Conde Clavijo, y compositor anónimo», *Diablotexto Digital*, 7 (2020), pp. 54-64.

JOSÉ PRADES, Juana. *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, 1963.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor e IRIARTE, Bernardo. *Papeles tocantes al teatro español del siglo XVIII*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/9327 [siglo XVIII].

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Memorias sobre espectáculos y diversiones públicas* (1799), Guillermo Carnero (ed.), Madrid, Cátedra, 1997.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo. «El teatro en Valencia», *Boletín de la Real Academia Española*, XIII, 1926, pp. 318-341.

K

- KLEINERTZ, Rainer. «La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia: dos aspectos de un género musical (1720-1750)», *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Berlín, Edición Reichenberger, 1996, pp. 107-121.
- . (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.
- . «Zu den Anfängen der Metastasio-Rezeption in Spanien», *Musikkonzepte. Konzepte der Musikwissenschaft*, Kassel, Bärenreiter, 2000, pp. 362-369.
- . *Grundzüge des spanischen Musiktheatres im-18. Jahrhundert (II). Ópera, Comedia und Zarzuela*. Kassel, Edition Reichenberger, 2003, 2 vols.
- . «Ruler-Aclamation in Spanish Opera of the 1730s», *Italian Opera in Central Europe. Volume I: Institutions and Ceremonies*, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006, pp. 235-252.

L

- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. «Formas musicales del teatro breve en el siglo XVIII», Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 626-638.
- . «Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico», *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, 2003, pp. 38-48.
- LANUZA MENDOZA Y ARELLANO, Marcos. *Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo*. Madrid, Francisco Sanz, Impresor del Reino, Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, A-E⁴-F⁶, 1698.
- . *Júpiter e Ío. Los cielos premian desdenes*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/23659, 1699.
- LASMARÍAS PONZ, Israel. «Españoles ‘vestidos a la francesa’», *El mundo urbano de la Ilustración, Tomo II*, Ofelia Rey Castelao y Roberto J. López (eds.), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2009, pp. 117-129.
- LAUER, Robert. «Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 5.7. (2017), pp. 293-304.

- LÁZARO BRUNA, José María, «Actividad teatral en Cádiz a finales del siglo XVII (1690-1700)», *Criticón*, 138 (2020), pp. 137-170.
- LE GUIN, Elizabeth. *The tonadilla in performance. Lyric comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley, California, University of California Press, 2013.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Political Writings*. Patrick Riley (ed.), Nueva York, Cambridge University Press, 1988 (2).
- LEVI, Giovanni. «Sobre microhistoria», Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 2019, pp. 119-143.
- LEZA, José Máximo. «Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)», *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 123-146.
- . «Metastasio on the Spanish stage. Operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s». *Early Music*, 26/4 (1998), pp. 623-630.
- . «Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)», *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001, I, pp. 231-262.
- . «Al dulce estilo de la culta Italia. La escena musical madrileña en tiempos de Nebra», *Scherzo*, 17 (2002), pp. 120-123.
- . «‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII», Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 47-76.
- . «Armonía y drama para una boda real», *Amor aumenta el valor, [libreto], estrenado en el Palacio del Marqués de los Balbases de Lisboa, el 18 de enero de 1728*, transcripción, revisión y adaptación de Emilio Moreno (versión de concierto), Madrid, Teatro de la Zarzuela, Departamento de Prensa y Comunicación, 2004, pp. 11-19.
- . «L’aria col da capo nella zarzuela spagnola a metà del Settecento», Lorenzo Bianconi e Michel Noiray (eds.) *L’aria col da capo*, *Revista Musica e Storia*, XVI-3 (2008), pp. 587-613.

- . «Dramaturgia musical en la ópera *Pompeo Magno en Armenia* de Francisco J. García Fajer», *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín López (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 59-96.
- (ed.), *La música en el siglo XVIII. Vol. 4. Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . «El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral», José Máximo Leza (ed.), *La música en el siglo XVIII. Vol. 4. Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 191- 213.
- . «‘Al dulce estilo de la culta Italia’: ópera italiana y zarzuela española», José Máximo Leza (ed.), *La música en el siglo XVIII. Vol. 4. Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 307-340.
- . «Celebrando a Hércules hispano. Festejos teatrales de los Trufaldines para la jura de Luis I como Príncipe de Asturias en 1709». *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. María Nagore y Víctor Sánchez (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014, pp. 101-114.
- . «Códigos de circulación. La ópera italiana en el circuito teatral de la España del siglo XVIII», *Artigrama*, 36 (2022), pp. 159-178.
- LEZA, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel. «1730-1759: la asimilación del escenario europeo», *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 4: La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económico, 2014, pp. 223-352.
- LLAMOSAS, Lorenzo de. *Destinos vencen finezas: loa para la comedia*. Vizcaya, Lau Haizeetara Biblioteca Digital, A-D⁴. E² [1698].
- LLAMOSAS, Lorenzo de las y NAVAS, Juan de. *Destinos vencen finezas. Transcripción poético-musical*, ed. de Lola Josa y Mariano Lambea, Aula Música Poética, 2012.
- LLORENS, Ana y TORRENTE, Álvaro. «Construyendo ópera seria en las cortes de la península ibérica: repertorio de Metastasio para España y Portugal», *Anuario Musical*, 76 (2021), pp. 73-110.

- LOBATO, María Luisa. «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60 (1994), pp. 149-170.
- . «Calderón, autor trágico», *Estado actual de los estudios calderonianos*, Luciano García Lorenzo (ed.), Kassel, Edición Reichenberger, 2000, pp. 61-98.
- LOLO, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid. José de Torres y Martínez Bravo (h.1.670-1.738)*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990
- . «Itinerarios musicales en la tonadilla escénica», *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, 2003, pp. 15-30.
- . «El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707». *Recerca Musicològica*, XIX (2009), pp. 159-184.
- . «La música italiana en el discurso de poder de Felipe V», *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*. Actas del Congreso, Madrid, 2008. J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez (coords.), Madrid, Polifemo, 2010, pp. 2087-2121.
- LONDERO, Renata. «Formas de teatralidad en *Duendes son alcahuetes...* (I-II, 1709-1719) de Antonio Zamora», *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, 2008, pp. 297-304.
- . «Notas para una edición crítica de *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto* (I parte, 1709), de Antonio de Zamora», *Serenísima palabra Actas del X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, 2014, pp. 589-598.
- LOPE TOLEDO, José María. «Otro poeta riojano desconocido, D. Juan José de Salazar y Hontiveros». *Berceo*, 14 (1952), pp. 491-544.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio. «‘En música italiana / y castellana en la letra’. El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V», *Dieciocho*, 31.1. (2008), pp. 7-22.
- . «La representación de *Fieras afemina amor* en la proclamación de Luis I (1724)», *Hispanófila*, 169 (2013), pp. 3-17.

LÓPEZ ALEMANY, Ignacio y VAREY, John Earl. *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, Woodbridge, Támesis, 2006 [citado en los apéndices como Fuentes XXXII].

LÓPEZ ANGUITA, José Antonio. «Spain, Italy and France: Marie Louise of Savoy the Princess of Ursins, and the Crosscurrents of Court Theater during the Spanish War Succession (1701-1714)», *Beyond Spain's Borders: Women Players in Early Modern National Theaters*. Anne J. Cruz y María Cristina Quintero (eds.), London/New York, Routledge, 2017, pp. 171-192.

LÓPEZ BARAHONA, Victoria, *Las trabajadoras madrileñas del siglo XVIII. Familias, talleres y mercados*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

———. *Las trabajadoras en la sociedad madrileña del siglo XVIII*, Madrid, Asociación Científica y Cultural Iberoamericana, 2017.

LÓPEZ GALLARDO, Bartolomé. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Tomo primero*. Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863 [Edición facsímil dirigida por Dámaso Alonso, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1968].

LOS ELEMENTOS, *Donde hay violencia, no hay culpa*, Glossa Music, GCD 922520, 2022.

LOS MÚSICOS DE SU ALTEZA, *Nebra: Amor aumenta el valor*, Alpha Productions 171, 2011.

M

MAGÁN ABOLLO, Lucía. «Las actrices-cantantes en el teatro musical madrileño de la primera mitad del siglo XVIII: trayectorias, voces y tópicos teatrales», *El mundo hispánico a debate: enfoques, interdisciplinariedad y humanidades digitales*, León, Universidad de León, 2022, pp. 211-224.

MAGAÑA ORÚE, Emilio. *Las «églogas» de Nemesiano: comentario filológico*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

MANCINI, Giovanni Battista, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Viena, «Nella stamperia di Ghelen», 1774.

MANDROÑAL DURÁN, Abraham. «*El alcalde de Mairena*, de Fernando de Zárate, un entremés del siglo XVII rehecho y censurado en el XVIII», en Aurelia Ruiz Sola (coord.), *Teatro y poder*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 243-252.

- MARÍN, Miguel Ángel y LEZA, José Máximo. «1759-1780: la renovación ilustrada», *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 4: *La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económico, 2014, pp. 353-430.
- MARÍN SÁNCHEZ, Juana María. *La defensa de la mujer en el siglo XVIII: Benito Jerónimo Feijoo, Josefa Amar y Borbón e Inés Joyes y Blake*. Trabajo de Fin de Grado, Almería, Universidad de Almería, 2014.
- MARCELLO, Benedetto. *Il teatro alla moda*. Milán, Ricordi, 1883.
- MARRECO BRESCIA, Rosana. «El teatro de los mulatos: las actrices de las Casas de ópera luso-americanas en los siglos XVIII y XIX», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 23 (2012), pp. 7-21.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael (ed.). *Teatro breve completo de Antonio de Zamora*. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2005.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Ourense, Instituto de Estudios Orensanos, 1976.
- . *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Intercambios culturales entre Francia y España a través de la danza: identidad, recepción y circulación en los siglos XVIII y XIX». *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Beatriz Martínez del Fresno (ed.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011, pp. 139-172.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Ramón. *El teatro breve de Francisco de Castro. Estudio y edición*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- MAZZOCHI, Giuseppe. «‘Primero, no desesperarás’: algunas reflexiones sobre la contaminación y la zarzuela *Acis y Galatea* de Cañizares», *Creneida*, 4 (2016), pp. 248-268.
- MCCLELLAND, Clive. *Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century*. Lanham, Lexington Books, 2017.
- MEDINA, Ángel. *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España*. Madrid, ICCMU, 2021.
- MEMORIAL LITERARIO, INSTRUCTIVO Y CURIOSO DE LA CORTE DE MADRID. TOMO XII. Madrid, Imprenta Real, 1787.

MERCURE GALANT, París, 14 abril 1701.

MERINO QUIJANO, Gaspar. *Los bailes dramáticos del siglo XVII*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1980.

MÍNGUEZ, Víctor. «La fiesta áurea durante el reinado de Carlos II, el esplendor del barroco efímero», *Ars & Renovato*, 7 (2019), pp. 431-448.

MISÓN, Luis. *Una mesonera y un arriero*. Madrid, Biblioteca Digital Memoria de Madrid, Mus 101-15, 1757.

MONFORT, Jacqueline. «Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1750)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 4, 1972, pp. 566-599.

MONTEVERDI, Claudio. *Madrigali guerrieri e amorosi*. Bolonia, UT Orpheus Edizioni, 2007.

MONTIANO Y LUYANDO, Agustín de. *Discurso II sobre las tragedias españolas*. Madrid, Imprenta del Mercurio, 1753.

MORALES, Nicolás. *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

MORALES VILLAR, María del Coral. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2008.

MORENO, Emilio. «Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero», *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, 2003, pp. 49-60.

MOSCOSO Y MONTEMAYOR, Cristóbal. *Decio y Eraclea* [Música manuscrita]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/2247, 1708.

MOYA Y CORREA, Francisco. *Triunfo sagrado de la conciencia*. Salamanca, Imprenta de Antonio José Villar, 1751.

N

NASSARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Edición facsímil con estudio preliminar de Lothar Siemens. Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 1980.

- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. 5.^a edición. Madrid, Guadarrama-Labor, 1975.
- NAVAS, Juan de. *Comedia Destinos vencen finezas*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/9348, 1699.
- NEBRA, José de. *Amor aumenta el valor. Melodrama*, María Salud Álvarez Martínez (ed.), Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 1996.
- . *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia. Zarzuela*. María Salud Álvarez Martínez (ed.), Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 1997.
- . *Vendado es amor no es ciego. Zarzuela*, María Salud Álvarez Martínez (ed.), Instituto «Fernando El Católico», 1999.
- . *Cuatro villancicos a Nuestra Señora del Monte de Piedad*. José Máximo Leza (ed.), Madrid, Alpuerto-Fundación Caja Madrid, 2003.
- . *Donde hay violencia, no hay culpa. Zarzuela*. María Salud Álvarez Martínez (ed.), Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 2004.
- . *La divina Filotea. Auto sacramental*. Esther Borrego y Luis Antonio González (eds.), Madrid, Fundación Especial Caja Madrid, 2008.
- . *Viento es la dicha de amor*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.
- NEBRA, José de; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.
- NIETO-CUEBAS, Glenda. «Inversión y alteración de las normas sociales en tres entremeses de brujas: *Entremés famoso de las brujas* (A. Moreto), *Las brujas fingidas y berza en boca* (anónimo) y *Entremés de las brujas* (F. de Castro)», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 7 (2013), pp. 18-38.
- NIFO, Francisco Mariano. *El tribunal de la poesía dramática*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14600/20, 1763.
- NORIS, Matteo. *Nerone fatto cesare*. Venecia, Mariano Rossetti, 1715 [IMSLP, RV 724].

NÚÑEZ CABALLERO, Félix. *La gestión estratégica de los corrales de comedias de Madrid a través del análisis de los libros de cuentas (1700-1744)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

———. «La contabilidad de los corrales de comedias de Madrid», *Revista de contabilidad y tributación*, 430 (2019), pp. 153-182.

O

OEHRLEIN, Josef. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Prólogo de José María Díez Borque. Madrid, Editorial Castalia, 1993.

OLEZA SIMÓ, Joan. «La Montería y la Olivera: dos teatros en un contexto de cambio cultural», *Atalanta* 7/2 (2019), pp. 148-189.

OLMOS, Ángel Manuel. *Papeles Barbieri. vol. 16, Teatros de Madrid, vol. 3*. Madrid, Edición Discantus More Hispano, 2020.

———. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 11*. Madrid, Edición Discantus More Hispano, 2020 [citado en los apéndices como P. Barbieri, vol. 11].

———. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 13*. Madrid, Edición Discantus More Hispano, 2020 [citado en los apéndices como P. Barbieri, vol. 13].

———. *Papeles Barbieri. vol. 27, Teatros de Madrid, vol. 14*. Madrid, Edición Discantus More Hispano, 2020.

ORS, Miguel d'. «Autores y actores teatrales en la Pamplona del siglo XVIII», Separata de la Revista *Príncipe de Viana*, 140-141 (1975), pp. 633-655.

ORTEGA ALCÁNTARA, Leonor. «‘Desde el parnaso’: la transición hacia la música italianizante: Sebastián Durón y Antonio de Lúteres», *Isla de Arriarán*, XL-XLI (2013), pp. 75-89.

ORTEGA LÓPEZ, Margarita. «Vida y afectos en la familia trabajadora madrileña del siglo XVIII», *Arenal*, 13/1 (2006), pp. 61-82.

ORTEGO AGUSTÍN, María de los Ángeles. *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII: ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

P

- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. «Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional», *La comedia de magia y de santos*, Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ermanno Caldera y Joaquín Álvarez Barrientos (coords.), Gijón, Júcar, 1992, pp. 245-260.
- . *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida, Milenio, 1998.
- . *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ediciones Laberinto, 2002.
- . «El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1553-1576.
- . «La teoría dramática», Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 547-584.
- PAOLETTI ÁVILA, Elena. «Los primeros pasos de la madurez. Juventud y matrimonio en el interior peninsular a finales del siglo XVIII», *Norba. Revista de Historia*, 27-28 (2014-2015), pp. 387-404.
- PAROLIN, Peter. «Access and Contestation: Women's Performance in Early Modern England, Italy, France and Spain», *Early Theatre*, 15.1 (2012), pp. 15-25.
- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2000.
- PEDRELL, Felipe. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX. Documentos para la historia de la música española*. Vol. 1. La Coruña: Canuto Berea y Compañía, [1897].
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés. «María Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de España», *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 133-154.
- PELLEGRINI CELONI, Anna Maria. *Grammatica o siano Regole di ben cantare*. Roma, presso Pietro Piale e Giulio Cesare Martorelli, 1810.
- PELLICER, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804.

- PÉREZ CANTÓ, Pilar. «La sociedad patriarcal en el discurso ilustrado», Francisco Javier Lorenzo Pinar (coord.), *La familia en la historia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca, volumen I*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1905 [citado en los apéndices como D. Calderón].
- . «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Siglo XVII». *Bulletin hispanique*, 12-3 (1910), pp. 303-316.
- . «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Siglo XVII (suite)», *Bulletin hispanique*, 14-3 (1912), pp. 408-432.
- . «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Siglo XVII». *Bulletin hispanique*, 15-3 (1913), pp. 300-315.
- . «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (2.^a serie)», *Bulletin hispanique*, 16-3 (1914), pp. 208-224 y 458-487.
- PÉREZ SANTACARA, Leire. *La mujer en el siglo XVIII. Imagen y realidad*, Madrid, Documentos de Trabajo UCM, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, 2021.
- PÉREZ TORAL, Marta. «Tejidos y textiles en la vida cotidiana del siglo XVII», *Revista de Investigación Lingüística*, 20 (2017), pp. 195-219.
- PERUARENA ARREGUI, Juan. «Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española en el siglo XVIII», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 19 (2013), pp. 221-251.
- PESSARRODONA I PÉREZ, Aurèlia. «La tonadilla *El valiente Campuzano* y *Catuja de Ronda* de Jacinto Valledor como parodia de las comedias de bandoleros», Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez-Gallego López (coords.), *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria, vol. I*. Santiago, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 505-514.
- . «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca», *Bulletin of Spanish Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 93/2 (2016), pp. 211-238.

- . «El fandango en la dramaturgia musical tonadillesca: el gesto en su contexto», *Música oral del Sur: revista internacional*, 13 (2016), pp. 75-103.
- PEYTABY, Christian. «La trayectoria vital de los actores del siglo XVIII: un componente de la historia teatral por explorar», *Anales de Literatura Española*, 36 (2022), pp. 193-216.
- PIPERNO, Franco. «Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)», *Rivista Italiana di Musicologia*, 17/2 (1982), pp. 240-284.
- PINTO BRANDÃO, Tomás, *Pinto renascido, empennado, e desempennado*, Lisboa, Editora Oficina de Música, 1732.
- PIZÀ, Antoni. *Antoni Lliteres. Introducció a la seva obra*. Mallorca, Edicions Documenta Balear, 2002.
- PLATA, Fernando. «El auto *El pastor fido*: apuntes para una historia de su puesta en escena y de su transmisión textual», en Kurt y Theo Reichenberger (eds.), *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, 2000, pp. 65-85.
- PLATOFF, John. «The buffa aria in Mozart's Vienna», *Opera Journal*, 2/2 (1990), pp. 99-120.
- PONS SEGUÍ, Antoni. «Dido y Eneas: una ópera *pasticcio* en la corte de Felipe V». *Revista de Musicología*, 37/2 (2014), pp. 503-540.
- . «Festejos para Felipe V en Milán: la ópera *Angelica nel Catai* (1702)». *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*, 29 (2015), pp. 1-10.
- POSQUERES, Beatriz. *Las artistas en el mundo occidental*. Madrid, Editorial Horas y Horas, 1994.
- PRAGMÁTICA SANCIÓN, *QUE SU MAJESTAD MANDA OBSERVAR, SOBRE TRAJES, Y OTRAS COSAS*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/60022 (2), 1723.
- PRESAS, Adela Y SALMERÓN INFANTE, Miguel. *Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII*, Madrid, Asociación Luigi Boccherini, 2019.
- PRIETO LLAMAZARES, Sara María. «Distribución espacial y social del público en los corrales de comedias del Siglo de Oro: la ausencia de correspondencia entre las localidades de precio más elevado y una mejor visión del escenario», *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, José Matas Caballero, José Manuel Trabado Cabado,

Juan José Alonso Perandones (coords.), León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2005.

PUGARRÍ, José. *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos Editores, 1886.

Q

QUEROL, Miguel. *Música barroca española: teatro musical de Calderón: estudio, transcripción y realización del acompañamiento*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

R

RAMOS LÓPEZ, Pilar. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid, Narcea, 2003.

———. «Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música», *Revista musical chilena*, 64/213 (2010), pp. 7-25.

———. «Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres», *Brocar*, 37 (2013), pp. 207-223.

REBOLLAR BARRO, Manuel. *El teatro breve de Francisco Antonio de Monteser: Estudio y edición*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

RELACIÓN DEL MAJESTUOSO RECIBIMIENTO, Y ENTRETENIDO CORTEJO, que tuvo a las majestades de nuestros reyes, y señores, Don Carlos Segundo de Austria, y Doña Mariana de Neoburgo y Baviera, Don Joan de Valera Coloma... en el día tres de junio de este Año de 1698. Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1698.

RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*. Nueva York, Hispanic Society of America, 1909.

REYES PEÑA, Mercedes. «Los carteles del teatro en el Siglo de Oro», *Criticón*, 59 (1993), pp. 99-118.

RICH GREER, Margaret y VAREY, John Earl. *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. Madrid, Támesis, 1997 [citado como Fuentes XXIX en el apéndice].

- ROBINSON, Michael. «The da capo aria as a symbol of rationality», *La musica come linguaggio universale: genesi e storia di un'idea*. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1987, pp. 51-63.
- ROCHE, Daniel. *La culture des apparences: une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*. París, Fayard, 1990.
- RODRÍGUEZ, Alejandro. *Fieras afemina amor, comedia de música, que, en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro, ejecutó a sus expensas la muy noble y muy leal, imperial coronada Villa de Madrid, en celebridad de la Real Aclamación del Rey nuestro Señor Don Luis I*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/24527, 1724.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria», en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis, 1989, pp. 35-53.
- . *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid, Castalia, 1998.
- . «El actor y las técnicas de interpretación», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 655-676.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO, «El canto catártico: el teatro músico como utopía de la obra de arte total en la ilustración española», en Rainer Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 13-48.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. «*El cantor instruido* de Manuel Cavaza. Un manuscrito musical inédito en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense», *Revista de Musicología*, 25/1 (2002), pp. 189-223.
- ROJAS, Agustín de. *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972.
- ROMERA NAVARRO, Miguel. «Las disfrazadas de varón en la comedia». *Hispanic Review*, 4 (1934), pp. 269-286.
- ROMERO RECIO, Mirella. «Adriano en Siria de Metastasio. Un emperador hispano en la escena española del siglo XVIII», *Dialogues d'histoire ancienne*, 44/2 (2018), pp. 255-285.

- . «Trajano. De gobernante ideal a personaje dramático en la España del siglo XVIII», *El legado de los emperadores hispanos*, Mirella Romero Recio (coord.), Sevilla, Colección Historia, 2018, pp. 49-66.
- ROLDÁN FIDALGO, Cristina. «La música de Giacomo Facco para *Fieras afemina amor*», *Bulletin of Spanish Studies*, 97 (2020), pp. 139-166.
- . *El espectáculo de la variedad: la folla en los teatros de Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII/Maia Ediciones, 2021.
- ROSAND, Ellen. *Opera in Seventeenth Century Venice: the creation of a genre*. Berkeley, University of California Press, 1990.
- ROSSELLI, John. *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- ROZAS, Juan Manuel. «Sobre la técnica del actor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos*, III, 1980, pp. 191-202.
- RUANO DE LA HAZA, José María. «Two seventeenth-century scribes of Calderón», *Modern Language Review*, 73 (1978), pp. 71-81.
- . «Autos y representantes en Madrid después de la muerte de Calderón (1682-1688)», *Diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 245-287.
- . *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Editorial Castalia, 2000.
- RUÍZ MAYORDOMO, María José. «El papel de la danza en la tonadilla escénica», *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, 2003, pp. 61-77.
- RUÍZ NAVARRO, Eva María. «Algunos datos externos de *El primer duelo del mundo*, de Bances Candamo», Ignacio Arellano Ayuso (dir.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños* (Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000), Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 803-816.

S

- SABIK, Kazimierz. «El teatro de tema mitológico en la corte de Carlos II (texto y escenografía)», *El teatro español a finales del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Javier Huerta Calvo, Harm dem Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), Ámsterdam, Atlanta, 1989, pp. 775-792.
- SALA VALLDAURA, Josep María. *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. Madrid, CSIC, 2005.
- SALAZAR Y ONTIVEROS, Juan José. *Poesías varias en todo género de asuntos y metros: con un epílogo al fin de noticias, y puntos historiales, sobre la provincia de La Rioja*. Madrid, Imprenta de Música de Juan Sáez Ocañuela, 1732.
- SALMERÓN LEÓN, África. *Compendio de indumentaria española con un preliminar de la historia del traje y el mobiliario en los principales pueblos de la antigüedad*. Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1915.
- SALVO, Mimma de. *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*. Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2006.
- . «Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro», *Midesa. Servizi editoriali e traduzioni in spagnolo e italiano*, 2008 https://www.midesa.it/cgibin/show?art=De%20Salvo%20Primeras%20damas.htm#_ftn2 [Consulta 13/04/2023]
- SALVO Y VELA, Juan. *Fin de fiesta para la zarzuela intitulada La fineza en el delito*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14088, 1716.
- . *Introducción a un baile y juego*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14514/54, 1719.
- . *Pedro de Vayalarde, Mágico de Salerno. Quinta parte*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/15045, 1720.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis. «La Poética de Luzán», *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil (coords.), Zaragoza, Instituto «Fernando El Católico», 2010, pp. 71-96.
- SANZ AYÁN, Carmen. «Las ‘autoras’ de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón», José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer Cebriá (coords.),

- Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 543-579.
- . «El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia», *AISO, Actas VI* (2002), pp. 1629-1639.
- . «‘Mercadería vendible’: la frustración teatral cervantina y el negocio del teatro», José Alcalá-Zamora y Carmen Sanz Ayán (eds.), *La España y el Cervantes del primer Quijote*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, pp. 71-98.
- SARACINO, María Agustina. «Teatro y poder en el Madrid barroco: algunas observaciones en torno a la normativa teatral durante el reinado de Felipe III», *eHumanista*, 37 (2017), pp. 440-457.
- SARASÚA, Carmen. «El siglo de la Ilustración», Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser (eds.), *Historia de las mujeres una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 609-617.
- SARRIÓ RUBIO, María Pilar. *La vida teatral valenciana en el siglo XVII: fuentes documentales*. Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 2001.
- SBRIZIOLO, Carola. «‘¿Non sapete que los siervos han de ser puntuales?’: la lengua italiana en una mojianga española del Siglo de Oro», *Cuadernos de investigación filológica*, 39 (2013), pp. 145-158.
- SEPÚLVEDA, Ricardo. *Madrid viejo: crónicas, avisos, costumbres, leyendas y descripciones de la Villa y Corte*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1887.
- SHERGOLD, Norman Davis. *A history of Spanish stage*. Oxford, Clarendon, 1967.
- . *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas. Estudio y documentos*. Londres, Támesis, 1989 [citado como Fuentes X en el apéndice].
- SHERGOLD, Norman Davis y VAREY, John Earl. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681: estudio y documentos*. Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- . *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699, Estudios y documentos*. Londres, Támesis, 1979 [citado como Fuentes VI en el apéndice].
- . *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. Londres, Támesis, 1982 [citado como Fuentes I en el apéndice].

- . *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, Fuentes II*. Londres, Tamesis, 1985 [citado como Fuentes II en el apéndice].
- SILVA SOTO, Álvaro. *Entre Austrias y Borbones: Derecho y razón de estado en la sucesión de Carlos II*. Madrid, Dykinson, 2021.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes. «El Buen Retiro», *Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/buen-retiro-el/631e6051-1f25-4723-850e-43ef35a980b3> [Consulta 25/03/2023].
- SILVELA, Francisco. *Cartas de la venerable madre Sor María de Ágreda y del señor rey don Felipe IV. Precedidas de un Bosquejo histórico*. Madrid, Rivadeneyra, 1885-1886.
- SOLANO Y LOBO, Narciso Agustín. *El Thequeli*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/24521, 1744.
- SOLERTI, Angelo. *Le origini del melodramma*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1903.
- SOMMER-MATHIS, Andrea. «La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena», *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001, pp. 231-315.
- SONNET, Martine. «Une fille à éduquer», *Histoire des femmes en Occident, XVI^e-XVIII^e, Tome III*, Natalie Zemon Davis y Arlette Farge (dir.), Paris, Librairie Académique Perrin, 2002, pp. 131-168.
- SORIANO SANTACRUZ, Antonio. «¡Viva la autora, que es guapa! Mujer y gestión teatral en el Madrid del siglo de las luces: la autora María Hidalgo», *Dieciocho*, 44.1 (2021), pp. 7-37.
- . *La música para comedias en el Madrid del siglo XVIII*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2022.
- SOUBEYROUX, Jacques. «La alfabetización en la España del siglo XVIII», *Historia de la educación*, 14 (2013), pp. 199-233.
- SPADA SUÁREZ, Rosa. *El travestismo femenino en Don Gil de las calzas verdes de Tirso de Molina*. Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.
- STEIN, Louise Kathrin. *Songs of mortals, dialogues of the gods. Music and theatre in the Seventeenth Century Spain*. New York, Oxford University Press Inc., 1993.

- . «‘Este nada dichoso género’: la zarzuela y sus convenciones». *Actas del Congreso Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.). Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, pp. 185-218.
- . «Musical harmony for a world at war». *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d’un musicien dans l’Europe du Grand Siècle*. Jean Duron y Yves Ferraton (eds.). Hayen: Centre de Musique Baroque de Versailles, 2005, pp. 75-106.
- . «El manuscrito de música teatral de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena. Su música, su carácter y su entorno cultural». *Libro de música de la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. Edición facsímil y estudios, Antonio Álvarez Cañibano (ed.), José Ignacio Cano Martín (coord.). Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2010, pp. 53-102.
- STEIN, Louise Kathrin y LEZA, José Máximo. «Opera, genre and context in Spain and its American colonies», *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Opera*, Anthony R. Deldonna y Pierpaolo Polzonetti (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 244-269.
- STROHM, Reinhard. *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven, Yale University Press, 1997.
- . «Francesco Corselli’s *drammi per musica* for Madrid», *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1997, pp. 97-117.
- SUBIRÁ, José. *La música en la Casa de Alba*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927.
- . *La tonadilla escénica*, 3 vols. Madrid, Tipografía de Archivos, Olózaga, 1928-1930.
- . *La participación musical en el antiguo teatro español*. Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Instituto del Teatro Nacional, 1930.
- . *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, 1960.
- . «La estética operística del siglo XVIII», *Revista de Ideas Estéticas*, XX, nº 9 (1962), pp. 205-226.

- . «La ópera castellana en los siglos XVII y XVIII (tema con variaciones lexicográficas)», *Segismundo*, 1, Madrid, CSIC, 1965, pp. 23-42.
- . *Catálogo de la Sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Biblioteca Municipal, 1965.
- . «Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII (panorama y esclarecimientos)», *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 95 (1966), pp. 199-220.

SUGRANYES FOLETTI, Silvia. *La colección de dibujos Rabaglio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España (1737-1760)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

T

TABOADA Y ULLOA, Juan Antonio. *Antorcha aritmética práctica, provechosa para tratantes y mercaderes: instruye a los principiantes con reglas del arte menor, y muchas breves para reducir las monedas de Castilla en otras*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 3/12228, 1731.

TARDÓN BOTAS, Narciso. *Reconstrucción escenográfica de la representación de «Hado y divisa de Leonido y de Marfisa», de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

TEDESCO, Anna. «‘All’usanza spagnola’: el ‘Arte nuevo’ de Lope de Vega y la ópera italiana del siglo XVII», *Criticón*, 87-89 (2003), pp. 837-852.

———. «Aventuras y desventuras de Cunegonda: seis versiones musicales de *La principessa fedele* de Agostino Piovene», *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.). La Rioja, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 111-150.

———. «Juan Francisco Pacheco V duca di Uceda, uomo politico e mecenate tra Palermo, Roma e Vienna nell' epoca della guerra di successione spagnola», *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Bernardo José García García, Virginia León Sanz (coords.), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp. 491-550.

- . «Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance», *Criticón*, 116 (2012), pp. 113-135.
- . «Shaping the urban soundscape in Spanish Palermo», *Hearing the city in early modern Europe*. Tess Knighton y Ascensión Mazuela Anguita (coords.), Reino Unido, Brepols, 2018, pp. 165-176.
- TEJERA, Juan Francisco de. *Las casas de Madrid*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/15836 [ca. 1670].
- TÉLLEZ DE ACEVEDO, Antonio. *La mozueta del sastre*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/16042, 1736.
- THOMASON, Phillip B. *El Coliseo de la Cruz (1736-1860). Estudio y documentos*. Londres, Támesis, 2005.
- TORDERA, Antonio. «Semiótica del espectáculo», en Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Estévez (eds.), *Elementos para una semiótica del texto dramático*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1980, pp. 157-198.
- TORRENTE, Álvaro. *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 2006.
- . «El recitativo y el aria como vehículos de modernidad». Ponencia presentada en el congreso *Hacia la Modernidad: La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo (1650-1750)*. Universidad de Poitiers, Poitiers, 24-26/10/2013.
- . (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3: La música en el siglo XVII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- . «Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3: La música en el siglo XVII*. Álvaro Torrente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 323-434.
- . «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3: La música en el siglo XVII*. Álvaro Torrente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 193-247.

———. «Cuando un ‘estribillo’ no es un estribillo: sobre la forma del villancico en el siglo XVII». *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (eds.). Kassel, Reichenberger, 2019, pp. 122-136.

TORRES VILLARROEL, Diego de. *Juguetes de Talía, entretenimientos del numen. Varias poesías que a diferentes asuntos escribió Diego de Torres Villarroel del gremio y claustro de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, por Antonio Villarroel, quien las sacó a la luz, 1738.

TORRIONE, Margarita. *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*. Paris, Ophrys, 1998.

———. «Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel Farnesio», *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Catálogo de la Exposición, Palacio Real de La Granja (Segovia), Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 220-241.

———. «El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida». *España festejante. El siglo XVIII*. Margarita Torrione (ed.). Málaga, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, pp. 295-322.

———. «La sociedad de Corte y el ritual de la ópera», *Fernando VI y Bárbara de Braganza. Un reinado bajo el signo de la paz: 1746-1759*, Catálogo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), Madrid, 2002, pp. 165-195.

———. «Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro. Cuatro óleos de Francesco Battaglioli», *Reales Sitios* (Revista del Patrimonio Nacional), n.º 143, 2000, pp. 40-51.

———. «‘Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias’. Felipe V y la compañía de los trufaldines: 1703-1705», en Eliseo Serrano (coord.), *Felipe V y su tiempo: congreso internacional, vol. 2*, Zaragoza, Instituto «Fernando el Católico», 2004.

TORTELLA, Jaime. «Farinelli y Scarlatti. Las dos caras de Jano en la corte borbónica (1737-1757)», en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Polifemo, Fundación Lázaro Galdiano, 2010, pp. 2159-2190.

TOSI, Pier Francesco. *Opinioni dei cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723.

TRIGO DÍAZ, Feliciano, *Zanqueando cos cabaqueiros (Caminando con los tejeros)*, Pontevedra, Deputación de Pontevedra, 2001.

U

URZAIZ TORTAJADA, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

V

VALERA, Juan. *El último pecado (Cuentos II)*. Madrid, Imprenta alemana, 1908, pp. 65-78.

VALLE OJEDA CALVO, María del. «El arte de representar de una actriz profesional del quinientos», Luciano García Lorenzo (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 2000, pp. 237-254.

VAREY, John Earl. *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de occidente, 1957.

———. «Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro», *Villa de Madrid*, n.º 71 (1981), pp. 15-18.

———. «El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias», *El teatro español a finales del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Javier Huerta Calvo, Harm dem Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), Ámsterdam, Atlanta, 1989, pp. 715-730.

———. «Los autos sacramentales como celebración regia y popular», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17/ 2 (1993), pp. 357-371.

VAREY, John Earl y DAVIS, Charles. *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid (1706-1719). Estudio y documentos*. Londres, Tamesis Books (Tamesis, Serie C, Fuentes para la Historia del Teatro en España XVI), 1992 [citado como Fuentes XVI en el apéndice].

VAREY, John Earl y SHERGOLD, Norman Davis. «Tres dibujos inéditos de los antiguos corrales de comedias de Madrid», *RBAMM*, XX (1951), pp. 319-320.

———. «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1587-1615». *Bulletin hispanique*, 60-1 (1985), pp. 73-95.

- . *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. Londres, Támesis, 1971 [citado como Fuentes III en el apéndice].
- . *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*. Londres, Támesis, 1973 [citado como Fuentes IV en el apéndice].
- . *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*. Londres, Támesis, 1974 [citado como Fuentes V en el apéndice].
- VAREY, John Earl; SHERGOLD, Norman Davis y DAVIS, Charles, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719, Estudio y documentos*. Londres, Támesis, 1986 [citado como Fuentes XI en el apéndice].
- . *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudios y documentos*. Londres, Támesis, 1987 [citado como Fuentes XIII en el apéndice].
- . *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. Londres, Támesis, 1989 [citado como Fuentes IX en el apéndice].
- . *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*. Madrid, Támesis, 1994 [citado como Fuentes XII en el apéndice].
- VEGA, Lope de. *Laurel de Apolo, con otras rimas*. Madrid, Juan González, 1630.
- . *La francesilla*, Donald McGrady (ed.), Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1980.
- . *Obras Completas, Comedias, IV*, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1993.
- . *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis. *Los celos hacen estrellas*, Norman Davis Shergold, John Earl Varey (eds.) y Jack Sage (edición musical). Londres, Támesis, 1970.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio. «Búcaro, búcaro, pícaro: Tristán como coda en *La francesilla* de Lope de Vega (espacios carnavalescos y ruptura de la ilusión escénica)», *En buena compañía: estudios en honor a Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia (coords.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 763-772.
- VICO PINTO, Antonio. *Mis memorias: cuarenta años de cómico*. Madrid, Serrano editor, 1902.

VIDAL, Josep Juan. «La población urbana en la España del siglo XVIII», en Pere Molas Ribalta, Alfredo Alvar Ezquerro, José M. Bernardo Ares (coords.), *Espacios urbanos, mundos ciudadanos: España y Holanda (ss. XVI-XVIII)*. Actas del VI Coloquio Hispano-holandés de Historiadores, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1998, pp. 131-158.

VIDAL Y SALVADOR, Manuel. *La Colonia de Diana*, edición, introducción y notas de José Vellón Lahoz y Pasqual Mas i Usó, Kassel, Reichenberger, 1991.

W

WILBOURNE, Emily. *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia Dell'Arte*. Chicago/London, University of Chicago Press, 2016.

Z

ZABALA, Arturo. *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1960.

ZAMORA, Antonio de. *El templo vivo de Dios*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/17044, 1698.

———. *Quinto elemento es amor*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14071-1, 1701.

———. *Todo lo vence amor*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/19651, 1707.

———. *Vengar con el fuego el fuego*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/15024, 1714.

———. *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/16959, 1717.

———. *El alcalde nuevo*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14089, 1719.

———. *Fin de fiesta del Serení para la zarzuela de la fuente del desengaño*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14088 [1719].

———. *Angélica y Medoro*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/16902, 1722.

———. *Comedias de Don Antonio de Zamora [Viento es la dicha de amor]*, vol. 2. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/2002, 1743, pp. 57-94.

ZUGASTI, Miguel. «Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas: *El astrólogo* (sainete) y *El bureo* (baile)». Edición digital a partir de *Edición y anotación*

de textos coloniales hispanoamericanos, Ignacio Arellano, José Antonio Rodríguez Garrido (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra; Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 1999, pp. 399-439.

APÉNDICES

Apéndice 1. Catálogo de actrices-cantantes activas entre finales del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII

A

ANAYA, María de

Información biográfica:

- Casada con el actor José de Prado (Fuentes II: 474).

Trayectoria profesional:

- 1674-1675: 5.^a dama en la compañía de Aguado (Madrid) (D. Calderón: 337) (P. Barbieri, vol. 11: 547).
- 1675-1676 (Corpus): 5.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 341) (P. Barbieri, vol. 11: 548).
- 1676-1677 (Corpus): 6.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 347) (P. Barbieri, vol. 11: 548).
- 1683-1684: 5.^a dama en la compañía de Bezón (Madrid) (Ruano de la Haza, 1997-1998: 254).

Repertorio interpretado:

- 05.12.1660: Mejera en la ópera *Celos aún del aire matan* de Calderón e Hidalgo. Representada en el Coliseo del Buen Retiro (H.^a de la Zarzuela: 55).

AYUSO, Feliciana de

Información biográfica:

- Casada con el músico Blas de Navarrete (D. Calderón: 324).
- Muere en el año 1682 (Fuentes II: 432).

Trayectoria profesional:

- 1671-1672 (Corpus): actúa en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 323).
- 1672-1673 (Corpus): actúa en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 329) (P. Barbieri, vol. 11: 546).
- 1673-1674 (Corpus): 5.^a dama en la compañía de Pascual (Madrid) (D. Calderón: 334) (P. Barbieri, vol. 11: 547).
- 1675-1676 (Corpus): actúa en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 341).

- 1674-1675: actúa en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 338) (P. Barbieri, vol. 11: 547).
- 1675-1676 (Corpus): actúa en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 341).
- 1676-1677 (Corpus): actúa en la compañía de Manuel Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 346).

Repertorio interpretado:

- 13.06.1675: probablemente actuó en el auto sacramental *El nuevo hospicio de los pobres* de Calderón. Representado por la compañía de Vallejo (D. Calderón: 340-341).

B

BADOS, Manuela de

Información biográfica:

- Casada con el actor Juan Quirante y madre de la actriz Francisca Quirante (Fuentes II: 521).
- Muere en Madrid el 5 de diciembre de 1721 (Fuentes II: 521).

Trayectoria profesional:

- 1702-1703: 6.^a dama en la compañía de Juan Antonio Matías (Cádiz) (Fuentes II: 521).
- 1703-1704: 5.^a dama en la compañía de Mariana de Prado (Cádiz) (Fuentes II: 521).
- 1711-1712: 5.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 521) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1712-1713: 5.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 521) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1713-1714: 6.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1714-1715: 5.^a y 6.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1715-1716: 5.^a y 6.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 504) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1716-1717: 5.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1717-1718: 5.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1718-1719: 6.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1719-1720: 6.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (MSS/14514/39: f. 2r.).
- 1720-1721: 6.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Fuentes XII: 98).

Repertorio interpretado:

- 1719: hace de sí misma en el sainete *Introducción a un baile y juego* de Juan Salvo y Vela. Representado por la compañía de Prado (MSS/14514/54, f. 1v.).
- 08.04.1719: Sra. Bados en la *Loa que hizo la compañía de José de Prado* de Cañizares. Representada por la compañía de Prado (MSS/14514/39: f. 2r.).

BEZÓN, Francisca (apodada la Bezona)

Información biográfica:

- Natural de Madrid (Fuentes II: 457).
- Muere en el año 1703 (Fuentes II: 457).
- Autora de comedias (AHVM.: 2-199-7).

Trayectoria profesional:

- 1674-1675: 3.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 338) (P. Barbieri, vol. 11: 547).
- 1675-1676 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 341) (P. Barbieri, vol. 11: 548).
- 1676-1677 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 347) (P. Barbieri, vol. 11: 548).
- 1683-1684: autora y 1.^a dama de su propia compañía (Madrid) (AHVM.: 2-199-7) (Ruano de la Haza, 1997-1998: 254).
- 1684-1685: 1.^a dama en la compañía de Mosquera (Madrid) (AHVM.: 2-199-6).
- 1685-1686: 1.^a dama en la compañía de Mosquera (Madrid) (AHVM.: 2-199-5).
- 1686-1687: 1.^a dama en la compañía de Mosquera (Madrid) (AHVM.: 2-199-4).
- 1687-1688: 1.^a dama en la compañía de Aguado (Madrid) (AHVM.: 2-199-3).
- 1688-1689: 1.^a dama en la compañía de López (Madrid) (AHVM.: 2-199- 1).

Repertorio interpretado:

- 13.06.1675: probablemente actuó en el auto sacramental *El jardín de Falerina* de Calderón. Representado por la compañía de Escamilla (D. Calderón: 340-341).
- 03.03.1680: Arminda en la fiesta palaciega *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, con texto de Calderón y música de Hidalgo. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Vallejo y Prado (Fuentes I: 109) (Historia de la Zarzuela: 127).
- Corpus, en torno a 1688: Mujer segunda en la mojiganga *Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles* de Simón Aguado. Representada por la compañía de Rosendo López (Mss/14782: f. 1r.).

BORJA, Francisca de (apodada la Clarinera)

Trayectoria profesional:

- 1711-1712: 5.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes II: 560) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1712-1713: 5.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes II: 560) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1713-1714: 6.^a dama en la compañía Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).

- 1714-1715: 5.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1715-1716: 5.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1716-1717: 4.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1717-1718: 3.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Fuentes II: 560) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1718-1719: 3.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Fuentes II:565) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1719-1720: 3.^a dama en la compañía de Sabina Pascual (Madrid) (Fuentes XII: 79).
- 1720-1721: 3.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes XII: 98).

Repertorio interpretado:

- 06.10.1709: Una mujer en el *Entremés del enfermo y junta de médicos* de Francisco de Castro. Representada por la compañía de Matarés en Zaragoza (MSS/14089: f. 339v.).
- 18.05.1716: Bailarina en el *Fin de fiesta de la zarzuela intitulada La fineza en el delito* de Salvo y Vela. Representada por la compañía de Álvarez (MSS/14088, f. 167).
- 09.1719: La mujer en el entremés *El alcalde nuevo* de Zamora. Representado en el corral del Príncipe por la compañía de Sabina Pascual (MSS/14089: f. 177r.).

BORJA, Mariana de (apoda la Borxa)

Información biográfica:

- Hija del arpista Pantaleón de Borja y de la actriz Luisa de Borja (Rennert, 1963: 436).
- Casada en su primer matrimonio con el autor Bartolomé Romero (Pérez Pastor, 1913: 306) y, en el segundo, con el también director de compañía Cristóbal Caballero (Sarrió Rubio, 2001: 188).

Trayectoria profesional:

- 1663-1664 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de José Carrillo (Madrid y Valencia) (Sarrió Rubio, 2001: 191) (D. Calderón: 296) (P. Barbieri, vol. 11: 544).
- 1664-1665 (Corpus): 3.^a dama y música en la compañía de Bartolomé Romero y Juan de la Calle (Madrid) (D. Calderón: 302) (P. Barbieri, vol. 11: 544).
- 1665-1666 (Corpus): 4.^a dama en la compañía de Francisco García, apodado el Pupilo (Madrid) (D. Calderón: 308-309) (P. Barbieri, vol. 11: 545).
- 1667-1668: 3.^a dama en la compañía de Lorenzo García y Francisco García, apodado el Pupilo (Madrid y Valencia) (Sarrió Rubio, 2001: 214) (Fuentes II: 475) (Cotarelo, 1908: 195).
- 1670-1671 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 318) (P. Barbieri, vol. 11: 545).
- 1671-1672 (Corpus): 3.^a dama, música, en la compañía de Pascual y Castilla (Madrid) (D. Calderón: 324) (P. Barbieri, vol. 11: 546).

- 1672-1673 (Corpus): 4.ª dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 329) (P. Barbieri, vol. 11: 546).
- 1675-1676 (Corpus): actúa en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón, 341) (P. Barbieri, vol. 11: 546).

Repertorio interpretado:

- 17.01.1657: Caribdis en la zarzuela *El golfo de las sirenas* de Calderón. Representada en el Palacio de la Zarzuela por las compañías de Osorio y Pedro de la Rosa (Fuentes IV: 222).
- 05.12.1660: Eróstrato en la ópera *Celos aún del aire matan* de Calderón e Hidalgo. Representada en el Coliseo del Buen Retiro (H.ª de la Zarzuela: 55).
- 29.01.1672: probablemente interpretó a Cupido en la comedia *Hércules o Fieras afemina amor* de Calderón. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por la compañía de Antonio de Escamilla (Fuentes XXIX: 51).
- 1672: Cortesía en la loa y Trapero en el fin de fiesta que se representó junto a la zarzuela *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara e Hidalgo. Representada en el Salón Dorado del Alcázar por la compañía de Escamilla (Vélez de Guevara, 1970: 90).
- 13.06.1675: probablemente actuó en el auto sacramental *El nuevo hospicio de los pobres* de Calderón. Representado por la compañía de Vallejo (D. Calderón: 340-341).
- 02.10.1719: Estupenda en el fin de fiesta del Serení de la zarzuela *La fuente del desengaño* de Zamora. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Sabina Pascual (MSS/14088: f. 258v.).

C

CABELLO, Manuela

Trayectoria profesional:

- 1708-1709: 6.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes: 557).
- 1709-1710: 6.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177) (Fuentes II: 557).

Repertorio interpretado:

- 25.08.1708: Flavia en la «ópera para recitar en música» *Decio y Eraclea*, con libreto del Conde de las Torres y música de Sequeiros (loa), Scarlatti y Sabadini. Representada en el Buen Retiro por las compañías de Garcés y Chavarría (Kleinertz, 2003: 42-43).

CALLE, Águeda de la

Información biográfica:

- Hermana del barba Dionisio de la Calle (P. Barbieri, vol. 13: 42).
- Casada con el actor Juan Manuel Ángel Valledor (P. Barbieri, vol. 13: 49).

- Madre del compositor Jacinto Valledor de la Calle (Casares Rodicio, 1999: 697).

Trayectoria profesional:

- 1736-1737: 2.^a dama en la compañía de Castro (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:28).
- 1737-1738: sobresaliente en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes XII: 265).
- 1737-1738: sobresaliente en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 36).
- 1739-1740: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 35).
- 1740-1741: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 37).
- 1741-1742: 2.^a dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:38 y 39).
- 1742-1743: 2.^a dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:42).
- 1743-1744: 4.^a dama de representado y sobresaliente en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:43).
- 1744-1745: sobresaliente en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:46).
- 1745-1746: 1.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:47 y 48).
- 1746-1747: 1.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:49 y 50).
- 1747-1748: sobresaliente de representado en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1748-1749: 2.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:53 y 54).
- 1749-1750: sobresaliente de representado en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:55).
- 1750-1751: 1.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:56 y 58).
- 1751-1752: 1.^a dama en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:59 y 60).
- 1752-1753: 1.^a dama en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:61 y 62).
- 1753-1754: 1.^a dama en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:63).
- 1754-1755: 1.^a dama en la compañía de Hidalgo (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:64 y 66).
- 1758-1759: 1.^a dama, junto con Sebastiana Pereira, en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:77).
- 1759-1760: 1.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 99).
- 1760-1761: 1.^a dama en la compañía de Hidalgo (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 100).
- 1761-1762: sobresaliente con el partido de 1.^a dama en la compañía de Juan Ángel (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 105).
- 1762-1763: autora y sobresaliente de su propia compañía (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 108).

Repertorio interpretado:

- 12.10.1739: Aurora en el «dramma armónica» (ópera) *La Elisa*, con texto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el Teatro de la Cruz por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 804).
- 1744: Silvia, princesa romana (no canta), en la zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa*, con texto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el Coliseo del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli por la compañía de San Miguel (RES/60: f. 284r.).

CAMACHO, Isabel

Trayectoria profesional:

- 1734-1735: 7.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:25 y 26).
- 1735-1736: 8.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:27).
- 1739-1740: 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 35).
- 1740-1741: 5.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 37).
- 1741-1742: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:38 y 39).
- 1743-1744: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:43).
- 1744-1745: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:46).
- 1745-1746: 5.^a dama en la compañía de Jibaja (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:47 y 48).

Repertorio interpretado:

- Carnaval 1736: Un Relator en el «melodrama armónico» (ópera) *Dar el ser el hijo al padre*, con un libreto adaptado de la obra *Artaserse* (1729) de Metastasio y música de Corradini. Representada en el Teatro del Príncipe por la compañía de Cerqueira (Kleinertz, 2003: 41).
- 12.10.1739: Hidaspes en el «dramma armónica» (ópera) *La Elisa*, con texto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 804).
- 10.1741: ninfa en la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos (1.^a parte)* de González Martínez. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Parra (Reparto reconstruido por Contreras, 2016: 482).
- 24.11.1741: ninfa en la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos (2.^a parte)* de González Martínez. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Parra (Contreras, 2016: 481).
- 18.10.1742: diosa Venus en la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos (3.^a parte)* de González Martínez. Representada por la compañía de Parra (Contreras, 2016: 481).
- 18.09.1744: Delmira en el «dramma harmónica» (ópera) *No todo indicio es verdad y Alejandro en Asia*, con texto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Parra (Historia de la Zarzuela: 805).

CAMPANO, Ana María

Trayectoria profesional:

- 1741-1742: 6.^a dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:38 y 39).
- 1743-1744: 5.^a dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:43).
- 1746-1747: supernumeraria en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:49 y 50).
- 1747-1748: supernumeraria en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1748-1749: 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:53 y 54).

- 1749-1750: 7.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:55).
- 1750-1751: 3.^a y 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:56 y 58).
- 1751-1752: 5.^a dama, con partido de 2.^a y obligación de sobresaliente, en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:59 y 60).
- 1752-1753: 3.^a dama en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:61 y 62).
- 1753-1754: 3.^a dama en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:63).
- 1757-1758: 4.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:75 y 76).
- 1758-1759: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:77).
- 1759-1760: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 99).
- 1760-1761: 3.^a dama en la compañía de Gálvez (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 101).

Repertorio interpretado:

- 1744: Carolina en la «ópera métrica, drama scénico» (ópera) *El Thequeli*, con texto de Narciso Agustín Solano y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 805).
- 09.08.1745: Argenis en el «dramma músico» (ópera) *La más heroica amistad y el amor más verdadero*, con libreto de Guerrero y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 805).

CASTRO, Isabel de

Información biográfica:

- Nace en Sevilla (Fuentes II: 443).
- Hermana de los actores Juan, Francisco, Fernando, Pedro y Damián de Castro (Fuentes II: 440).
- Casada con el gracioso Vicente Camacho, con quien tuvo dos hijos (Fuentes II: 443).
- En el año 1696 ocupó, bajo su propia petición, el cargo de Mayordoma en la Cofradía de la Novena (Fuentes II: 443).
- Muere en Madrid en el año 1710 con 42 años (Fuentes II: 443).

Trayectoria profesional:

- 1682-1683: 5.^a dama en la compañía de Castro (Madrid) (Ruano de la Haza, 1997-1998: 252).
- 1683-1684: 5.^a dama en la compañía de Castro (Madrid) (AHVM.: 2-199-7).
- 1684-1685: 5.^a dama en la compañía de Mosquera (Madrid) (AHVM.: 2-199-6).
- 1687-1688: 4.^a dama en la compañía de Aguado (Madrid) (AHVM.: 2-199-3).
- 1688-1689: 3.^a dama en la compañía de López (Madrid) (AHVM.: 2-199- 1).
- 1691-1692: 2.^a dama en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2198-17).
- 1692-1693: 2.^a dama en la compañía de María Álvarez (Valencia) (Sarrió, 2001: 179) (Fuentes II: 443).

- 1694-1695: autora de su propia compañía (Zaragoza) (de la Granja, 2002: 238).
- 1696-1697: 1.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-200-6) (Fuentes II: 443).
- 1697-1698: 2.^a dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-7).
- 1698-1699: 2.^a dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-8).
- 1700-1701: 2.^a dama en la compañía de Robles (Madrid) (Flórez Asensio, 2004: 1650).
- 1703-1704: 2.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes II: 443) (AHVM.: 2-201-2).
- 1704-1705: 2.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes II: 443) (AHMV.: 2-201-4).
- 1705-1706: 2.^a dama en la compañía de Ruiz (Fuentes II: 443).

Repertorio interpretado:

- Corpus, en torno a 1688: Mujer primera en la mojiganga *Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles* de Simón Aguado. Representada por la compañía de Rosendo López (MSS/14782: f. 1r.).
- 06.11.1698: La Edad (canta) en la *Loa para la comedia Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 1).
- 06.11.1698: Anarda, infanta (canta), en la comedia mitológica *Destinos vencen finezas*, con texto de Lorenzo de las Llamosas y música de Juan de Navas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 3).
- 06.11.1698: Uno de los seis hombres (canta) en el baile *El Bureo* de Lorenzo de las Llamosas. Representado en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 12).
- Carnaval 1699: La Poesía (canta) en la *Loa para la zarzuela intitulada Los cielos premian desdenes*. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (T/23659: f. 1r.)
- 1701: Eco en la zarzuela *Quinto elemento es amor*, con libreto de Zamora y música de Durón. Representada en Palacio (MSS/14071-1: f. 1r.).
- 19.12.1703: Palas (canta) en la zarzuela *Vengar con el fuego al fuego*, con libreto de Zamora. Representada en el Buen Retiro por las compañías de Chavarría y Villafior (Lolo, 2009: 180).
- 16.06.1705: portuguesa en la mojiganga *El antojo de la gallega* de Francisco de Castro. Representada por la compañía de Chavarría (MSS/14804: f. 10r.).

CERQUEIRA, Gertrudis

Trayectoria profesional:

- 1734-1735: 7.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:25 y 26).
- 1735-1736: 7.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:27).
- 1737-1738: 7.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes XII: 265).

- 1737-1738: 7.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 36).
- 1738-1739: 7.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:33).

Repertorio interpretado:

- Ca. 1735: Vulcano en el «drama armónico» (ópera) *Triunfos de amor y desdén. Apolo y Dafne*, escrita por «un ingenio de esta corte» (MSS/15927: f. 2v).
- Carnaval 1736: Megavises, capitán, en el «melodrama armónico» (ópera) *Dar el ser el hijo al padre*, con un libreto adaptado de la obra *Artaserse* (1729) de Metastasio y música de Corradini. Representada en el Teatro del Príncipe por la compañía de Cerqueira (Kleinertz, 2003: 41).

CHAVES, María Luisa (apodada la Zoronguita)

Trayectoria profesional:

- 1734-1735: 6.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:25 y 26).
- 1735-1736: 6.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:27).
- 1737-1738: 5.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes XII: 265).
- 1737-1738: 5.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 36).
- 1738-1739: 5.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:33).

Repertorio interpretado:

- 28.11.1732: probablemente interpretó a Júpiter, dios (canta), en la zarzuela *Milagro es hallar verdad*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el Corral del Príncipe por la compañía de San Miguel (T/5582: f. 3. Reconstrucción del reparto).
- 05.12.1733: Ninfa primera (canta) en la zarzuela *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio*, con libreto de José de Bustamante y música de Diego Lana. Representada en el Corral de la Cruz por la compañía de Orozco (A-F⁴: f. 3r.).
- 07.1735: Andrónico en el «drama para representarse en música» (ópera) *Trajano en Dacia, y cumplir con amor, y honor*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la «compañía de representantes españoles de esta corte» (Kleinertz, 2003: 233).
- Carnaval 1736: Artaxerxes en el «melodrama armónico» (ópera) *Dar el ser el hijo al padre*, con un libreto adaptado de la obra *Artaserse* (1729) de Metastasio y música de Corradini. Representada en el Teatro del Príncipe por la compañía de Cerqueira (Kleinertz, 2003: 41).
- 30.01.1739: Brinco en el «dramma armónica» (ópera) *La Clicie*, con texto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el teatro del Príncipe por la compañía de Orozco (Historia de la Zarzuela: 804).
- 12.10.1739: Cleantes en el «dramma armónica» (ópera) *La Elisa*, con texto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 804).

CISNEROS, Josefa de

Información biográfica:

- Hija del autor Manuel de Mosquera y de la actriz María de Cisneros (Fuentes II: 566).
- Casada con el autor José Garcés (Fuentes II: 566).

Trayectoria profesional:

- 1691-1692: 5.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2198-17).
- 1692-1693: 5.^a dama en la compañía de Polope (Madrid) (Fuentes II: 500) (AHVM.: 2-200-2).
- 1693-1694: 5.^a dama en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-3).
- 1694-1695: sobresaliente en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-4).
- 1695-1696: sobresaliente en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-200-5).
- 1696-1697: sobresaliente en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-2006).
- 1697-1698: 6.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-200-7).
- 1698-1699: sobresaliente en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-200-8).
- 1699-1700: sobresaliente en la compañía de Vallejo (Madrid) (Flórez Asensio, 2004: 1635).
- 1700-1701: sobresaliente en la compañía de Cárdenas (Madrid) (Fuentes II: 500) (AHMV.: 2-200-10).
- 1701-1702: sobresaliente en la compañía de Villafior (Madrid) (Fuentes II: 500).
- 1702-1703: sobresaliente en la compañía de Villafior (Madrid) (Fuentes II: 500).
- 1703-1704: sobresaliente en la compañía de Villafior (Madrid) (Fuentes II: 500) (AHVM.: 2-201-2).
- 1704-1705: sobresaliente en la compañía de Villafior (Madrid) (Fuentes II: 500).
- 1705-1706: sobresaliente en la compañía de Villafior (Madrid) (Fuentes II: 500).
- 1706-1707: sobresaliente en la compañía de Villafior (Madrid) (Fuentes II: 500) (Fuentes XI: 88).
- 1709-1710: 2.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1710-1711: 2.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1711-1712: 2.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1712-1713: 2.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid). (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1713-1714: 2.^a dama y sobresaliente en la compañía Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1714-1715: 2.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1715-1716: 2.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1716-1717: 2.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1717-1718: 2.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1721-1722: sobresaliente en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol.13: 10).
- 1722-1723: sobresaliente en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol.13: 12).
- 1723-1724: sobresaliente en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol.13: 13).
- 1724-1725: sobresaliente en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:13).

- 1725-1726: sobresaliente en la compañía de Londoño (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 15) (AHVM.: 2-203-7).

Repertorio interpretado:

- 29.05.1698: La Prudencia en el auto sacramental *El templo vivo de Dios* de Zamora. Representada por la compañía de Vallejo (MSS/17044: f. 1r.).
- 06.11.1698: Dama (canta) en la comedia mitológica *Destinos vencen finezas*, con libreto de Lorenzo de las Llamosas y música de Juan de Navas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 3).
- 06.11.1698: Uno de los seis hombres (canta) en el baile *El Bureo* de Lorenzo de las Llamosas. Representado en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 12).
- 19.11.1698: Ninfa primera en la zarzuela *Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza. Representada en los Jardines de la Priora por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-E⁴-F⁶: f. 4r.).
- 25.12.1708: 1.^a mujer en el baile anónimo *La plaza mayor*. Representado en el Corral del Príncipe por la compañía de Garcés (MSS/1486: f. 3r.).
- 17.01.1710: Coro en la zarzuela *Acis y Galatea*, con libreto de Cañizares y música de Literes. Representada en el Corral del Príncipe por la compañía de José Garcés (Cañizares, 1710: f. 47r.).
- 18.05.1716: Bailarina en el *Fin de fiesta de la zarzuela intitulada La fineza en el delito* de Salvo y Vela. Representada por la compañía de Álvarez (MSS/14088, f. 167).

CISNEROS, María de

Información biográfica:

- Casada con el músico de teatro Manuel de Mosquera (Fuentes II: 566).
- Muere en Madrid el 5 de abril de 1720 (Fuentes II: 566).

Trayectoria profesional:

- 1683-1684: 2.^a dama en la compañía de Bezón (Madrid) (AHVM.: 2-199-7) (Ruano de la Haza, 1997-1998: 254).
- 1684-1685: 3.^a dama en la compañía de Mosquera (Madrid) (AHVM.: 2-199-6).
- 1685-1686: 3.^a dama en la compañía de Mosquera (Madrid) (AHVM.: 2-199-5).
- 1686-1687: 2.^a dama en la compañía de Mosquera (Madrid) (AHVM.: 2-199-4).
- 1688-1689: 6.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2-199-1).
- 1691-1692: sobresaliente en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2-198-17).

Repertorio interpretado:

- Carnaval 1663: Loca en la mojiganga *El titeretier* de Francisco de Avellaneda, representada por la compañía de Prado y Escamilla (MSS/ 15164).

- Corpus 1678: La Naturaleza en el auto sacramental *El pastor fido* de Calderón. Representado en la Plazuela de la Villa por la compañía de Escamilla (Plata, 2000: 68).
- 03.03.1680: La Fama en la loa que acompañaba a la fiesta palaciega *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, con texto de Calderón y música de Juan Hidalgo. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Vallejo y Prado (Fuentes I: 110) (Historia de la Zarzuela: 127).
- 22.12.1686: interpretó a La Discordia en el *Baile del juicio de París* que acompañó la zarzuela *Las Belides* de Marcos de Lanuza y Conde de Clavijo. Representada en la Real Alcázar por las compañías de Mosquera y Rosendo López (Historia de la Zarzuela: 70).
- 29.05.1687: Galán en la *Mojiganga para el auto El primer duelo del mundo* de Bances Candamo. Representada por la compañía de Agustín Manuel en Palacio (MSS/17313: f. 1r.).
- 1697: Ángel 2.º en la comedia de santos *El sol de occidente, San Benito* de Cañizares. Representada por la compañía de Vallejo (RES/64: f. 49r.).
- 1701: Deyanira en la zarzuela *Quinto elemento es amor*, con libreto de Zamora y música de Durón. Representada en Palacio (MSS/14071-1: f. 1r.).

CUEVA, Manuela de la

Información biográfica:

- Casada con el arpista y autor Juan Bautista Chavarría (Díaz, 1917: 12) (Fuentes II: 485).

Trayectoria profesional:

- 1686-1687: 5.ª dama en la compañía de Mosquera (Madrid) (AHVM.: 2-199-4).
- 1687-1688: 5.ª dama en la compañía de Aguado (Madrid) (AHVM.: 2-199-3).
- 1688-1689: 5.ª dama en la compañía de López (Madrid) (AHVM.: 2-199-1).
- 1691-1692: 5.ª dama en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-198-17).
- 1692-1693: 4.ª dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2-200-2).
- 1693-1694: 4.ª dama en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-3).
- 1694-1695: 4.ª dama en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-4).
- 1695-1696: 4.ª dama en la compañía de Salazar (Madrid) (AHVM.: 2-200-5).
- 1696-1697: 4.ª dama en la compañía de Salazar y Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-6).
- 1697-1698: 4.ª dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-200-7).
- 1698-1699: 4.ª dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Fuentes II: 485) (AHVM.: 2-200-8).
- 1699-1700: 4.ª dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Flórez Asensio, 2004: 1635).
- 1700-1701: 4.ª dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHMV.: 2-200-10).
- 1703-1704: 4.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Díaz de Escobar, 1917: 2) (AHVM.: 2-201-2).
- 1706-1707: 4.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes XI: 88).
- 1708-1709: 3.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1709-1710: 3.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid). (Davis y Varey, 1991: 177).

Repertorio interpretado:

- Corpus, en torno a 1688: Una criada en la mojiganga *Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles* de Simón Aguado. Representada por la compañía de Rosendo López (MSS/14782: f. 1r.).
- 1697: Ángel 1.º en la comedia de santos *El sol de occidente, San Benito* de Cañizares. Representada por la compañía de Vallejo (RES/64: f. 49r.).
- 06.11.1698: Fineza (canta) en la *Loa para la comedia Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 1).
- 29.05.1698: La Fortaleza en el auto sacramental *El templo vivo de Dios* de Zamora. Representada por la compañía de Vallejo (MSS/17044: f. 1r.).
- 06.11.1698: Cupido (canta) en la comedia mitológica *Destinos vencen finezas*, con texto de Lorenzo de las Llamosas y música de Juan de Navas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 3).
- 06.11.1698: El Rigor (canta) en el baile *El Bureo* de Lorenzo de las Llamosas. Representado en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 12).
- 19.11.1698: El Placer en la *Loa para la comedia Mas puede amor que los celos, el mayor triunfo de amor* de Marcos de Lanuza. Representada en los Jardines de la Priora por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-E⁴-F⁶: f. 1r.).
- 19.11.1698: Apolo en la zarzuela *Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza. Representada en los Jardines de la Priora por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-E⁴-F⁶: f. 4r.).
- Carnaval 1699: La Música (canta) en la *Loa para la zarzuela intitulada Los cielos premian desdenes*. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (T/23659: f. 1r.).
- 1701: Alfeo en la zarzuela *Quinto elemento es amor*, con libreto de Zamora y música de Durón. Representada en Palacio (MSS/14071-1: f. 1r.).
- 19.12.1703: actúa en la zarzuela *Vengar con el fuego al fuego*, con libreto de Zamora. Representada en el Buen Retiro por las compañías de Chavarría y Villafior (Lolo, 2009: 180).
- 25.08.1708: Eraclea en la «ópera para recitar en música» *Decio y Eraclea*, con libreto del Conde de las Torres y música de Sequeiros (Ioa), Scarlatti y Sabadini. Representada en el Buen Retiro por las compañías de Garcés y Chavarría (Kleinertz, 2003: 42-43).

E

ESCAMILLA, Manuela de

Información biográfica:

- Nace el 20 de mayo de 1648 en Monforte de Lemos (Lugo) y muere el 2 de marzo de 1721 en Madrid (Fuentes II: 561-562).
- Hija del gracioso Antonio de Escamilla y de la actriz Francisca Díaz (Fuentes II: 561-562).

- Debuta en el año 1653 representando un papel de «Juan Ranilla»¹³⁶⁷ (Flores García, 1916: 227).
- En el año 1713 envía su autobiografía al autor de la *Genealogía* (Fuentes II: 561-562).

Trayectoria profesional:

- 1670-1671 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (P. Barbieri, vol. 11: 545).
- 1665-1666 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 309) (P. Barbieri, vol. 11: 545).
- 1667-1668: 1.^a dama en la compañía de Escamilla (Valencia) (Fuentes II: 421) (Sarrió Rubio, 2001: 202).
- 1671-1672 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (P. Barbieri, vol. 11: 546) (D. Calderón: 323).
- 1672-1673 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 329) (P. Barbieri, vol. 11: 546).
- 1673-1674 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Pascual (Madrid) (D. Calderón: 334) (P. Barbieri, vol. 11: 547).
- 1674-1675: 3.^a dama en la compañía de Aguado (Madrid) (D. Calderón: 337) (P. Barbieri, vol. 11: 547).
- 1675-1676 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (P. Barbieri, vol. 11: 548).
- 1676-1677 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 347) (P. Barbieri, vol. 11: 548).
- 1677-1678 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (de la Granja, 2002: 238) (D. Calderón: 350).
- 1678-1679 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón, 352).
- 1679-1680 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 357).
- 1684-1685: 1.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-199-6).
- 1687-1688: *autora* de su propia compañía con su padre Escamilla (Granada y Cádiz) (de la Granja, 2002: 220).
- 1691-1692: 3.^a dama en la compañía de Polop (Madrid) (AHVM.: 2198-17).

Repertorio interpretado:

- 05.12.1660: Clarín en la ópera *Celos aún del aire matan* de Calderón e Hidalgo. Representada en el Coliseo del Buen Retiro (H.^a de la Zarzuela: 55).
- Carnaval 1663: Titiritero en la mojiganga *El titeretier* de Francisco de Avellaneda, representada por la compañía de Prado y Escamilla (MSS/ 15164).

¹³⁶⁷ Representar un papel de «Juan Ranilla» significa, tal y como expresa el dramaturgo Francisco Flores García, ejecutar «en pequeño» el trabajo del celebrado actor Cosme Pérez. Para ampliar esta información véase: FLORES GARCÍA, Francisco. *La corte del Rey-Poeta: (recuerdos del Siglo de Oro)*. Madrid, Ruiz hermanos, 1916, p. 227.

- Ca. 1670: actúa en la *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* atribuida a Calderón. Representada por la compañía de Escamilla (de la Granja, 1993: 169-170).
- 1672: Curiosidad en la loa y Borracho en el fin de fiesta que se representó junto a la zarzuela *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara e Hidalgo. Representada en el Salón Dorado del Alcázar por la compañía de Escamilla (Vélez de Guevara, 1970: 127).
- Corpus 1678: la Culpa en el auto sacramental *El pastor fido* de Calderón. Representado en la Plazuela de la Villa por la compañía de Escamilla (Plata, 2000: 68).

ESPINOSA, Ana de

Información biográfica:

- Nace en Elche (Alicante) (Bec, 2016: 34).
- Hija del autor Gonzalo de Espinosa (Fuentes II: 553).

Trayectoria profesional:

- 1713-1714: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1714-1715: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1715-1716: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1716-1717: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1717-1718: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1718-1719: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1719-1720: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (MSS/ 14514/39: f. 2r.).
- 1728-1729: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:18).
- 1729-1730: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:19).

Repertorio interpretado:

- 1718 [reposición]: Flaminia en la comedia *El Trufaldino español y espiritada fingida* de Cañizares. Representada por la compañía de Prado (Doménech, 2005: 345).
- 08.04.1719: Sra. Espinosa en la *Loa que hizo la compañía de José de Prado* de Cañizares. Representada por la compañía de Prado (MSS/14514/39: f. 2r.).

F

FERNÁNDEZ, Micaela

Información biográfica:

- Fue muy celebrada interpretando papeles de «mujer vestida de hombre» (Fuentes II: 471).
- Muere en Cádiz en el año 1691 (Fuentes II: 471).

Trayectoria profesional:

- 1670-1671 (Corpus): 4.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Fuentes II: 471) (D. Calderón: 318) (P. Barbieri, vol. 11: 545).
- 1685-1686: 5.^a dama en la compañía de Mosquera (Madrid) (AHVM.: 2-199-5).
- 1689-1690: sobresaliente en la compañía de Escamilla (Madrid) (Fuentes II: 471).

Repertorio interpretado:

- 29.01.1672: actúa en el fin de fiesta de la comedia *Hércules o Fieras afemina amor* de Calderón. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por la compañía de Escamilla (Fuentes XXIX: 108).

FERNÁNDEZ, Sebastiana

Información biográfica:

- Casada con el actor Vicente de Salinas (Fuentes II: 494).
- Muere en Madrid en el año 1702 (Fuentes II: 494).

Trayectoria profesional:

- 1672-1673 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 329).
- 1673-1674 (Corpus): 4.^a dama en la compañía de Pascual (Madrid) (D. Calderón: 334) (Fuentes II: 494).
- 1673-1674 (Corpus): actúa en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 333).
- 1675-1676 (Corpus): actúa en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón, 341).
- 1676-1677 (Corpus): 5.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 347) (P. Barbieri, vol. 11: 548).

Repertorio interpretado:

- 29.01.1672: Calíope en la comedia *Hércules o Fieras afemina amor* de Calderón. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por la compañía de Antonio de Escamilla (Fuentes XXIX: 106).
- 13.06.1675: probablemente actuó en el auto sacramental *El nuevo hospicio de los pobres* de Calderón. Representado por la compañía de Vallejo (D. Calderón: 340-341).

FERNÁNDEZ VALLEJO, Luisa

Trayectoria profesional:

- 1670-1671 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (P. Barbieri, vol. 11: 545).
- 1672-1673 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 329) (P. Barbieri, vol. 11: 546).

- 1673-1674 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 333).
- 1676-1677 (Corpus): actúa en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 346).

Repertorio interpretado:

- Corpus 1678: la Voluntad en el auto sacramental *El pastor fido* de Calderón. Representado en la Plazuela de la Villa por la compañía de Escamilla (Plata, 2000: 68).

FLORES, Antonia de

Trayectoria profesional:

- 1743-1744: 7.^a dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:43).
- 1746-1747: 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:49 y 50).
- 1747-1748: 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).

Repertorio interpretado:

- 1744: Pica en la «ópera métrica, drama scénico» (ópera) *El Thequeli*, con texto de Narciso Agustín Solano y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 805).
- 09.08.1745: Amintas en el «dramma músico» (ópera) *La más heroica amistad y el amor más verdadero*, con libreto de Guerrero y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 805).

FUENTES, Antonia de

Trayectoria profesional:

- 1737-1738: 6.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes XII: 265).
- 1737-1738: 6.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 36).
- 1739-1740: 4.^a dama en la compañía de Inestrosa (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 35).
- 1740-1741: 4.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 37).
- 1745-1746: 3.^a dama en la compañía de Jibaja (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:47 y 48).
- 1747-1748: 4.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1748-1749: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:53 y 54).
- 1749-1750: sobresaliente de música en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:55).
- 1750-1751: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:56 y 58).
- 1751-1752: sobresaliente de música en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:59 y 60).

- 1752-1753: sobresaliente en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:61 y 62).
- 1753-1754: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:63).
- 1754-1755: sobresaliente en la compañía de Hidalgo (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:64 y 66).
- 1755-1756: 6.^a dama en la compañía de Hidalgo (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:69 y 72).
- 1756-1757: 6.^a dama en la compañía de Hidalgo (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:74).
- 1757-1758: 7.^a dama en la compañía de Hidalgo (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:75 y 76).

Repertorio interpretado:

- Noviembre 1736: Melón, gracioso, en el «dramma per musica» (ópera) *El ser noble es obrar bien*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la «compañía de músicas» (Kleinertz, 2003: 93).
- 13.02.1740: Florina en la comedia de magia *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina (2.^a parte)* de Cañizares. Representada en el Teatro de la Cruz por la compañía de Inestrosa (T/1452. Reconstrucción del reparto).
- 15.04.1747: Dircea, princesa de Tracia (canta), en la zarzuela *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*, con libreto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el Teatro de la Cruz por la compañía de Parra (T/20407: f. 3r.).
- 08.05.1747: Jasón en la zarzuela *No hay perjurio sin castigo*, con libreto de González Martínez y música de Nebra. Representada por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 812).
- 1752-1753: Sra. Fuentes en el fin de fiesta *La iluminación y acampamento de Aranjuez* de González Martínez. Representado por la compañía de Parra (MSS/18078: f. 171r.).

G

GUERRERO, Ana

Trayectoria profesional:

- 1743-1744: 2.^a dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:43).
- 1745-1746: 4.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:47 y 48).
- 1746-1747: 4.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:49 y 50).
- 1747-1748: sobresaliente de cantado en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1749-1750: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:55).
- 1751-1752: 3.^a dama en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:59 y 60).
- 1754-1755: 7.^a dama en la compañía de Hidalgo (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:64 y 66).

Repertorio interpretado:

- 1744: Thequeli en la «ópera métrica, drama scénico» (ópera) *El Thequeli*, con texto de Narciso Agustín Solano y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 805).
- 1747: Patroclo en el «dramma harmónica» (ópera) *Antes que celos y amor la piedad llama al valor. Achiles en Troya*, con texto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el Teatro del Príncipe por las compañías de Parra y San Miguel (Historia de la Zarzuela: 813).
- 15.04.1747: Polidoro, príncipe de Ponto (canta), en la zarzuela *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*, con libreto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el Teatro de la Cruz por la compañía de Parra (T/20407: f. 3r.).

GUERRERO Y ONDARRO, Águeda

Información biográfica:

- Hija de la actriz Juana María de Ondarro (Fuentes II: 561).

Trayectoria profesional:

- 1712-1713: 5.^a dama en la compañía de Juana M.^a de Ondarro (Valencia) (Fuentes II: 561).
- 1713-1714: 4.^a dama en la compañía de Ondarro (Valencia) (Fuentes II: 561).
- 1716-1717: 4.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1717-1718: 4.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1718-1719: 4.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1719-1720: 4.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (MSS/14514/39: f. 2r.).
- 1721-1722: 2.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Fuentes II: 561) (Fuentes XII: 114) (P. Barbieri, vol. 13: 10-11).
- 1722-1723: 2.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (Fuentes XII: 116) (P. Barbieri, vol. 13: 12).
- 1723-1724: 2.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 13).
- 1724-1725: 2.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:13).
- 1725-1726: 2.^a dama en la compañía de Londoño (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 15).
- 1726-1727: 1.^a dama en la compañía de Ferrer (Lisboa) (Bec, 2016: 338).
- 1727-1728: 1.^a dama en la compañía de Vela (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).

Repertorio interpretado:

- 1719: hace de sí misma en el sainete *Introducción a un baile y juego* de Juan Salvo y Vela. Representado por la compañía de Prado (MSS/14514/54, f. 1r.).
- 08.04.1719: Sra. Ondarro en la *Loa que hizo la compañía de José de Prado* de Cañizares. Representada por la compañía de Prado (MSS/14514/39: f. 2r.).

- 22.04.1720: Celauro, príncipe de la Provenza, en el «dramma musico» (ópera) *Las Amazonas de España*, con texto de Cañizares y música de Facco. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Prado y Álvarez (T/14941: f. 19r.).
- 07.04.1722: Reynaldo en el «dramma músico u ópera scénica en estilo italiano» (ópera) *Angélica y Medoro*, con texto de Zamora y música José de San Juan. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Prado y Álvarez (MSS/16902: f. 43r.).
- 30.03.1723: Piroctoo en la «fiesta en dos jornadas» (ópera) *La hazaña mayor de Alcides*, con texto de Cañizares y música de Facco. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por la compañía de Prado (T/9045: f. 3r.)
- 17.04.1724: Cibeles en la comedia de música *Fieras afemina amor* de Alejandro Rodríguez (adaptación del texto de Calderón) y Facco (música). Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Cerqueira y San Miguel (López Alemany y Varey, 2006: 238).
- 18.01.1728: Clelia en el «melodrama» (ópera) *Amor aumenta el valor*, con libreto de Cañizares y música de Nebra (acto I), Falconi (acto II) y Facco (acto III). Representada en el Palacio de los Condes de Redondo (Lisboa) por actrices procedentes de varias compañías españolas (Kleinertz, 2003: 14-15).

H

HIDALGO, María (apodada la Mayor)

Información biográfica:

- Nace en Truj [sic] (Galicia) (Bec, 2016: 34).
- Casada con el actor Manuel Guerrero (P. Barbieri, vol. 13: 48).
- Fallece en Madrid en 1792 (Bec, 2016: 328).

Trayectoria profesional:

- 1726-1727: 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 17).
- 1739-1740: 4.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 35).
- 1740-1741: 4.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 37).
- 1741-1742: 4.^a dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:38 y 39).
- 1742-1743: 4.^a dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:42).
- 1743-1744: 4.^a dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:43).
- 1744-1745: 4.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:46).
- 1745-1746: 6.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:47 y 48).
- 1746-1747: 6.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:49 y 50).
- 1746-1747: 4.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:49 y 50).
- 1747-1748: 4.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1749-1750: 4.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:55).

- 1750-1751: 4.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:56 y 58).
- 1751-1752: 4.^a dama en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:59 y 60).
- 1752-1753: 4.^a dama en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:61 y 62).
- 1753-1754: 4.^a dama en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:63).
- 1754-1755: autora y 5.^a dama de su propia compañía (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:64 y 66).
- 1755-1756: autora y 5.^a dama de su propia compañía (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:69 y 72).
- 1756-1757: autora y 5.^a dama de su propia compañía (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:74).
- 1757-1758: autora y 6.^a dama en su propia compañía (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:75 y 76).
- 1758-1759: 5.^a dama y autora de su propia compañía (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:77).
- 1759-1760: 5.^a dama y autora de su propia compañía (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 99).
- 1760-1761: 5.^a dama y autora en su propia compañía (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 100).
- 1761-1762: 4.^a dama y autora de su propia compañía (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 104).
- 1762-1763: 6.^a dama y autora de su propia compañía (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 109).
- 1763-1764: 7.^a dama y autora en su propia compañía (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 109-110).
- 1764-1765: 7.^a dama y autora de su propia compañía (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 113).

Repertorio interpretado:

- Carnaval 1735: Diana en el drama lírico *Endimión y Diana*, con libreto de Manuel Guerrero y música de Manuel Ronina. Representado en la casa del Marqués de Rupit en Valencia (Bec, 2016: 374-375).
- 30.01.1739: Leucotoe en el «dramma armónica» (ópera) *La Clicie*, con texto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el teatro del Príncipe por la compañía de Orozco (Historia de la Zarzuela: 804).
- 12.10.1739: Sirene en el «dramma armónica» (ópera) *La Elisa*, con texto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 804).
- 1744: Sadelia en la «ópera métrica, drama scénico» (ópera) *El Thequeli*, con libreto de Narciso Agustín Solano y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 805).
- 09.08.1745: Lísida en el «dramma músico» (ópera) *La más heroica amistad y el amor más verdadero*, con libreto de Manuel Guerrero y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 805).
- 1747: Policena en el «dramma harmónica» (ópera) *Antes que celos y amor la piedad llama al valor. Achiles en Troya*, con texto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el teatro del Príncipe por las compañías de Parra y San Miguel (Historia de la Zarzuela: 813).

- 08.05.1747: Toante en la zarzuela *No hay perjurio sin castigo*, con libreto de González Martínez y música de Nebra. Representada por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 812).

HIDALGO, María Ángela (apodada la Menor)

Información biográfica:

- Mujer del apuntador Isidoro Moncín (P. Barbieri, vol. 13: 98).

Trayectoria profesional:

- 1746-1747: 5.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 68).
- 1747-1748: 5.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1749-1750: 5.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:55).
- 1750-1751: 5.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:56 y 58).
- 1752-1753: 5.^a dama en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:61 y 62).
- 1753-1754: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:63).
- 1756-1757: 4.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:74).
- 1757-1758: 4.^a dama en la compañía de Hidalgo (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 94).
- 1758-1759: 4.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:77).
- 1759-1760: 4.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 99).

Repertorio interpretado:

- 08.05.1747: Cilena en la zarzuela *No hay perjurio sin castigo*, con libreto de González Martínez y música de Nebra. Representada por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 812).

HIPÓLITA, Ana

Información biográfica:

- Hermana de Águeda Francisca (Fuentes II: 452).

Trayectoria profesional:

- 1694-1695: actúa en la compañía de Juan Ruiz (Valencia) (Fuentes II: 452).
- 1698-1699: actúa en la compañía de Juan de Navas (Valencia) (Fuentes II: 452).
- 1700-1701: 1.^a dama en la compañía de Robles (Madrid) (Fuentes II: 452).
- 1702-1703: 1.^a dama en la compañía de Gregorio Antonio (Madrid) (Fuentes II: 452).

- 1703-1704: 1.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Díaz de Escobar, 1917: 2) (AHVM: 2-201-2).
- 1705-1706: actúa en la compañía de Ruiz, que pasó a dirigir ese mismo año Chavarría (Madrid) (AHVM: 2-201-7).
- 1706-1707: 2.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes XI: 88).
- 1707-1708: sobresaliente en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes II: 453).
- 1708-1709: 2.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1709-1710: 2.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177) (Fuentes II: 453).

Repertorio interpretado:

- 19.12.1703: ninfa en la zarzuela *Vengar con el fuego al fuego*, con libreto de Zamora. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Chavarría y Villafior (Lolo, 2009: 180).

HISPANO, Catalina

Trayectoria profesional:

- 1746-1747: 7.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 64).
- 1747-1748: 6.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1748-1749: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:53 y 54).
- 1749-1750: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:55).
- 1750-1751: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:56 y 58).
- 1751-1752: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:59 y 60).
- 1752-1753: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:61 y 62).
- 1754-1755: 4.^a dama de cantado en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:64 y 66).

Repertorio interpretado:

- 1747: Agamenón en el «dramma harmónica» (ópera) *Antes que celos y amor la piedad llama al valor. Achiles en Troya*, con texto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el Teatro del Príncipe por las compañías de Parra y San Miguel (Historia de la Zarzuela: 813).
- 15.04.1747: Orestes, príncipe de Micenas (canta), en la zarzuela *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*, con libreto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el Teatro de la Cruz por la compañía de Parra (T/20407: f. 3r.).
- 08.05.1747: Apolo en la zarzuela *No hay perjurio sin castigo*, con libreto de González Martínez y música de Nebra. Representada por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 812).
- 1752-1753: Sra. Catalina en el fin de fiesta *La iluminación y acampamento de Aranjuez* de González Martínez. Representado por la compañía de Parra (MSS/18078: f. 171r.).

- 1753: Elisa, ignorada hermana de Phebo, en la «serenata» (zarzuela) *La dicha en el precipicio*, con texto de González Martínez y música de José Herrando. Representada en el Teatro de la Cruz por la compañía de Parra (RES/60: f. 262).

I

INESTROSA, Juana de

Trayectoria profesional:

- 1726-1727: supernumeraria en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 16).
- 1729-1730: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:19).
- 1732-1733: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:23).
- 1733-1734: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:24).
- 1734-1735: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:25 y 26).
- 1735-1736: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:27).

Repertorio interpretado:

- 18.01.1728: Porcia en el «melodrama» (ópera) *Amor aumenta el valor*, con libreto de Cañizares y música de Nebra (acto I), Falconi (acto II) y Facco (acto III y loa). Representada en el Palacio de los Condes de Redondo (Lisboa) por actrices procedentes de varias compañías españolas (Kleinertz, 2003: 14-15).
- 28.11.1732: probablemente interpretó a Porfiria, segunda dama (no canta), en la zarzuela *Milagro es hallar verdad*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el corral del Príncipe por la compañía de San Miguel (T/5582: f. 3. Reconstrucción del reparto).
- 31.01.1736: Barcene en el «dramma per musica» (ópera) *Por amor y por lealtad recobrar la majestad y Demetrio en Siria*, con libreto adaptado por Vicente Camacho de la obra de Metastasio y música de Mele. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de San Miguel (Kleinertz, 2003: 216).

J

JIBAJA, Petronila (apodada la Portuguesa)

Información biográfica:

- Hija de Pedro Quirante de la Rosa (Fuentes II: 569).
- Casada con el autor José de Prado, con quien tuvo un hijo que, según la Genealogía, era «un niño monstruo pues nació sin sieso ni nalgas y no bastó el quererle abrir los cirujanos, y los testículos los tenía hacia arriba por donde orinaba, y luego murió» (Fuentes II: 570).

Trayectoria profesional:

- 1720-1721: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes XII: 98).
- 1721-1722: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 569) (P. Barbieri, vol. 13: 10).
- 1722-1723: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 12).
- 1723-1724: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 13).
- 1724-1725: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:13).
- 1725-1726: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 16).
- 1726-1727: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).
- 1727-1728: 2.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).
- 1728-1729: 1.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:18).
- 1729-1730: 1.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:19).
- 1732-1733: 1.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:23).
- 1733-1734: 1.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:24).
- 1734-1735: 1.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:25 y 26).
- 1735-1736: 1.^a dama y sobresaliente en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:27).
- 1736-1737: 1.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:28).
- 1737-1738: 1.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes XII: 265).
- 1737-1738: 1.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 36).
- 1739-1740: 1.^a dama en la compañía de Inestrosa (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 35).
- 1740-1741: 1.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 37).
- 1741-1742: 1.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:38 y 39).
- 1742-1743: 1.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:42).
- 1743-1744: 1.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:43).
- 1744-1745: 1.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:46).
- 1745-1746: 1.^a dama y autora de su propia compañía (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:47 y 48).
- 1747-1748: 1.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1748-1749: 1.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:53 y 54).
- 1749-1750: 1.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 73).
- 1750-1751: sobresaliente con partido de 1.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:56 y 58).
- 1751-1752: sobresaliente de representado en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:59 y 60).

Repertorio interpretado:

- 22.04.1720: Marsilia, princesa de las amazonas, en el «dramma musico» (ópera) *Las Amazonas de España* de Cañizares (texto) y Facco (música de la loa). Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Prado y Álvarez (T/14941: f. 19r.).
- 28.11.1732: probablemente interpretó a Claudia, dama (canta), en la zarzuela *Milagro es hallar verdad*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el Corral del Príncipe por la compañía de San Miguel (T/5582: f. 3. Reconstrucción del reparto).

- 13.02.1740: Marta, dama, en la comedia de magia *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina (2.ª parte)* de Cañizares. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Inestrosa (T/1452. Reconstrucción del reparto).
- 10.1741: Cristerna en la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos (1.ª parte)* de González Martínez. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Parra (Reparto reconstruido por Contreras, 2016: 481).
- 24.11.1741: Cristerna en la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos (2.ª parte)* de González Martínez. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Parra (Contreras, 2016: 480).
- 18.10.1742: Cristerna en la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos (3.ª parte)* de González Martínez. Representada por la compañía de Parra (Contreras, 2016: 480).
- 1744: Octavia, hermana de Lelio (no canta), en la zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa*, con texto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el Coliseo del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli por la compañía de San Miguel (RES/60: f. 284r.).
- 15.04.1747: Electra, esposa de Píldes (no canta), en la zarzuela *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*, con libreto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Parra (T/20407: f. 3r.).
- 08.05.1747: Alceste en la zarzuela *No hay perjurio sin castigo*, con libreto de González Martínez y música de Nebra. Representada por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 812).

L

LABAÑA, Manuela de

Información biográfica:

- Hija del actor Manuel de Labaña y de la actriz Ángela García (Fuentes II: 502).
- Hermana de los actores Ángela y Antonio de Labaña (Fuentes II: 514).
- Casada con Fernando de Castro, hermano de Francisco de Castro, yerno de Teresa de Robles (Buezo, 2000: 286).
- Madre de Francisca y María Antonia de Castro (Fuentes II: 501).
- Muere en Madrid el 3 de noviembre de 1721 (Fuentes II: 501).

Trayectoria profesional:

- 1692-1693: actúa en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-2).
- 1693-1694: 7.ª dama en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-3).
- 1694-1695: 5.ª dama en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-4).
- 1695-1696: 5.ª dama en la compañía de Salazar (Madrid) (AHVM.: 2-200-5).
- 1696-1697: 5.ª dama en la compañía de Salazar y Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-6).
- 1697-1698: 5.ª dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-7).

- 1698-1699: 4.^a dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-8).
- 1699-1700: 4.^a dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (Fuentes II: 501).
- 1700-1701: 4.^a dama en la compañía de Robles (Madrid) (Flórez Asensio, 2004: 1650).
- 1713-1714: 3.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1714-1715: 3.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1715-1716: 3.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).

Repertorio interpretado:

- 06.11.1698: Lealtad (canta) en la *Loa para la comedia Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 1).
- 06.11.1698: Mercurio (canta) en la comedia mitológica *Destinos vencen finezas*, con texto de Lorenzo de las Llamosas y música de Juan de Navas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 3).
- 06.11.1698: Uno de los seis hombres (canta) en el baile *El Bureo* de Lorenzo de las Llamosas. Representado en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 12).
- 19.11.1698: Títilo, gracioso, y Flora, en la zarzuela *Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza. Representada en los Jardines de la Priora por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-E⁴-F⁶: f. 4r.).
- 06.10.1709: Estefanía en el *Entremés del enfermo y junta de médicos* de Francisco de Castro. Representada por la compañía de Matarés en Zaragoza (MSS/14089: f. 339v.).
- 18.05.1716: Bailarina en el *Fin de fiesta de la zarzuela intitulada La fineza en el delito de Salvo y Vela*. Representada por la compañía de Álvarez (MSS/14088, f. 167).

LAURA, Fabiana

Información biográfica:

- Natural de Granada (Fuentes II: 513).
- Casada con el actor Miguel Bermúdez y, posteriormente, con el autor Manuel Ángel (Fuentes II: 513-514 y 563).

Trayectoria profesional:

- 1672-1673 (Corpus): 2.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 329) (P. Barbieri, vol. 11: 546).
- 1673-1674 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Pascual (Madrid) (Fuentes II: 513-514) (D. Calderón: 334) (P. Barbieri, vol. 11: 547).
- 1674-1675: 1.^a dama en la compañía de Aguado (Madrid) (Fuentes II: 514) (D. Calderón: 337) (P. Barbieri, vol. 11: 547).
- 1675-1676 (Corpus): actúa en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón, 341) (P. Barbieri, vol. 11: 546).
- 1683-1684: 1.^a dama en la compañía de Castro (Madrid) (AHVM.: 2-199-7).

- 1684-1685: 1.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-199-6).

Repertorio interpretado:

- 13.06.1675: probablemente actuó en el auto sacramental *El nuevo hospicio de los pobres* de Calderón. Representado por la compañía de Vallejo (D. Calderón: 340-341).

LAURA, Josefa

Información biográfica:

- Natural de Cádiz (Fuentes II: 465).
- Hermana de la actriz Juana Laura (Fuentes II: 159).

Trayectoria profesional:

- 1692-1693: sobresaliente en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-2).
- 1693-1694: sobresaliente en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-3).
- 1694-1695: 2.^a dama en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-4).
- 1695-1696: 2.^a dama en la compañía de Salazar (Madrid) (AHVM.: 2-200-5).
- 1696-1697: 2.^a dama en la compañía de Salazar y Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-6).
- 1697-1698: sobresaliente en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-7).
- 1698-1699: sobresaliente en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-8).
- 1700-1701: 2.^a dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (Fuentes II: 465) (AHMV.: 2-200-10).
- 1703-1704: 2.^a dama en la compañía de Villafior (Madrid) (AHVM.: 2-201-2).
- 1707-1708: 2.^a dama en la compañía de Sabina Pascual (Madrid) (AHVM.: 2-201-8).
- 1709-1710: sobresaliente en la compañía de Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1710-1711: 2.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1711-1712: 2.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).

Repertorio interpretado:

- 29.05.1698: La Inundación en el auto sacramental *El templo vivo de Dios* de Zamora. Representada por la compañía de Vallejo (MSS/17044: f. 1r.).
- 06.11.1698: Lidora (canta) en la comedia mitológica *Destinos vencen finezas*, con libreto de Lorenzo de las Llamosas y música de Juan de Navas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 3).
- 19.11.1698: Aura, dama, en la zarzuela *Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza. Representada en los Jardines de la Priora por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-E⁴-F⁶: f. 4r.).

LEONETTI, María

Trayectoria profesional:

- 1739-1740: 7.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 35).
- 1745-1746: 4.^a dama en la compañía de Jibaja (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:47 y 48).
- 1746-1747: sobresaliente de música en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:49).
- 1748-1749: 4.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 72).
- 1749-1750: 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:53 y 54).
- 1750-1751: 3.^a dama de cantado y 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:56 y 58).

Repertorio interpretado:

- 12.10.1739: Lidaura en el «dramma armónica» (ópera) *La Elisa*, con texto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 804).
- 1747: Héctor en el «dramma harmónica» (ópera) *Antes que celos y amor la piedad llama al valor. Achilles en Troya*, con libreto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el teatro del Príncipe por las compañías de Parra y San Miguel (Historia de la Zarzuela: 813).

LÓPEZ, Josefa (apodada la Hermosa)

Trayectoria profesional:

- 1718-1719: 5.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1719-1720: 5.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (MSS/ 14514/39: f. 2r.).
- 1720-1721: 5.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes XII: 98).
- 1721-1722: 5.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 10).
- 1722-1723: actúa en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 12).
- 1723-1724: 6.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 13).
- 1724-1725: 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:13).
- 1725-1726: 5.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 16).
- 1726-1727: 5.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).
- 1727-1728: 5.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).
- 1728-1729: 5.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:18).
- 1729-1730: 5.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:19).
- 1732-1733: 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:23).
- 1733-1734: 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:24).
- 1734-1735: 6.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:25 y 26).
- 1735-1736: 5.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:27).

- 1736-1737: 7.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:28).

Repertorio interpretado:

- 1719: hace de sí misma en el sainete *Introducción a un baile y juego* de Juan Salvo y Vela. Representado por la compañía de José de Prado (MSS/14514/54, f. 1r.).
- 08.04.1719: Sra. Josefa en la *Loa que hizo la compañía de José de Prado* de Cañizares. Representada por la compañía de Prado (MSS/14514/39: f. 2r.).
- 28.11.1732: probablemente interpretó a Cibeles, diosa (canta), en la zarzuela *Milagro es hallar verdad*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el corral del Príncipe por la compañía de San Miguel (T/5582: f. 3. Reconstrucción del reparto).

M

MANUELA, Bernarda (apodada la Grifona)

Trayectoria profesional:

- 1665-1666 (Corpus): 2.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 309) (P. Barbieri, vol. 11: 545).
- 1670-1671 (Corpus): 2.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 317-318) (P. Barbieri, vol. 11: 545).
- 1671-1672 (Corpus): 2.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (P. Barbieri, vol. 11: 546) (D. Calderón: 323).
- 1672-1673 (Corpus): 2.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 329) (P. Barbieri, vol. 11: 546).
- 1673-1674 (Corpus): 2.^a dama en la compañía de Pascual (Madrid) (D. Calderón: 334) (P. Barbieri, vol. 11: 547).
- 1674-1675: sobresaliente en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 338) (P. Barbieri, vol. 11: 547).
- 1675-1676 (Corpus): actúa en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón, 341) (P. Barbieri, vol. 11: 546).
- 1676-1677 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 346).
- 1677-1678 (Corpus): 6.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 350).
- 1678-1679 (Corpus): sobresaliente en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 352).
- 1679-1680 (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 357).
- 1680-1681 (1) (Corpus): 3.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 366) (Fuentes II: 427).

Repertorio interpretado:

- 05.12.1660: Pocris en la ópera *Celos aún del aire matan* de Calderón e Hidalgo. Representada en el Coliseo del Buen Retiro (H.^a de la Zarzuela: 55).
- Carnaval 1663: Loca en la mojiganga *El titeretier* de Francisco de Avellaneda, representada por las compañías de Prado y Escamilla (MSS/ 15164).
- Ca. 1670: actúa en la *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* atribuida a Calderón. Representada por la compañía de Escamilla (de la Granja, 1993: 169-170).
- 1672: Ocasión en la loa y sordo en el fin de fiesta que se representó junto a la zarzuela *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara e Hidalgo. Representada en el Salón Dorado del Alcázar por la compañía de Escamilla (Vélez de Guevara, 1970: 90). Es probable que interpretase también el papel de Amor en la obra principal (Flórez Asensio, 2004: 1021).
- 29.01.1672: Venus en la comedia *Hércules o Fieras afemina amor* de Calderón. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por la compañía de Escamilla (Fuentes XXIX: 56).
- 13.06.1675: probablemente actuó en el auto sacramental *El nuevo hospicio de los pobres* de Calderón. Representado por la compañía de Vallejo (D. Calderón: 340-341).
- Corpus 1678: la Gracia en el auto sacramental *El pastor fido* de Calderón. Representado en la Plazuela de la Villa por la compañía de Escamilla (Plata, 2000: 68).

MEJÍA, Antonia

Trayectoria profesional:

- 1720-1721: 4.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Fuentes XII: 98).
- 1721-1722: 4.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Fuentes XII: 98) (P. Barbieri, vol. 13: 11).
- 1722-1723: 4.^a y 5.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 12).
- 1723-1724: 5.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 13).
- 1724-1725: 4.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:13).
- 1725-1726: 4.^a dama en la compañía de Londoño (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 15).
- 1726-1727: 4.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).
- 1727-1728: 4.^a dama en la compañía de Vela (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).
- 1728-1729: 4.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:18).
- 1729-1730: 4.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:19).
- 1730-1731: 4.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 24)
- 1731-1732: 4.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (Bec, 2016: 321).
- 1732-1733: 4.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:23).
- 1733-1734: 4.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:24).
- 1734-1735: 4.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:25 y 26).
- 1736-1737: 4.^a dama en la compañía de Castro (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:28).
- 1737-1738: 4.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes XII: 265).
- 1737-1738: 4.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 36).
- 1738-1739: 4.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:33).

Repertorio interpretado:

- 22.04.1720: Laureta, criada de Marsilia, en el «dramma musico» (ópera) *Las Amazonas de España*, con texto de Cañizares y música de Facco. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Prado y Álvarez (T/14941: f. 19r.).
- 22.01.1731: Cayo Calígula (canta) en la zarzuela *Con amor no hay libertad*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el Corral de la Cruz por la compañía de Orozco [Reconstrucción].
- 05.12.1733: Venus, diosa (canta) en la zarzuela *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio*, con libreto de Bustamante y música de Diego Lana. Representada en el Corral de la Cruz por la compañía de Orozco (A-F⁴: f. 3r.).
- Ca. 1735: Cupido en el «drama armónico» (ópera) *Triunfos de amor y desdén. Apolo y Dafne*, escrita por «un ingenio de esta corte» (MSS/15927: f. 2v.).
- 31.01.1736: Olinto en el «dramma per musica» (ópera) *Por amor y por lealtad recobrar la majestad y Demetrio en Siria*, con libreto adaptado por Vicente Camacho de la obra de Metastasio y música de Mele. Representada en el Teatro de la Cruz por la compañía de San Miguel (Kleinertz, 2003: 216).
- Carnaval 1737: Libano en el «drama para representarse en música» (ópera) *Amor, constancia y mujer*, con libreto traducido de *Siface* (1726) de Metastasio y música de Mele. Representada en los Caños del Peral por la «compañía de músicas» (Kleinertz: 2003: 15-16).

MOLINA, Agustina de

Información biográfica:

- Casada con el actor Nicolás de la Calle (P. Barbieri, vol. 13: 49).

Trayectoria profesional:

- 1742-1743: 6.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:42).
- 1743-1744: 6.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:43).
- 1744-1745: 7.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:46).
- 1745-1746: 6.^a dama en la compañía de Jibaja (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:47 y 48).
- 1747-1748: 7.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1748-1749: 8.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:53 y 54).
- 1749-1750: 8.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 73).
- 1750-1751: 7.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:56 y 58).
- 1751-1752: 7.^a dama en la compañía de Guerrero (BNE MSS 14074/ 1:59 y 60).
- 1752-1753: 7.^a dama en la compañía de Guerrero (BNE MSS 14074/ 1:61 y 62).
- 1753-1754: 6.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:63).

Repertorio interpretado:

- 18.10.1742: Diana en la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos (3.ª parte)* de González Martínez. Representada por la compañía de Parra (Contreras, 2016: 481).
- 18.09.1744: Efestión en el «dramma harmónica» (ópera) *No todo indicio es verdad y Alejandro en Asia*, con texto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el Teatro de la Cruz por la compañía de Parra (Historia de la Zarzuela: 805).

MONTIEL, Antonia (apodada la Montiela)

Trayectoria profesional:

- 1705-1706: actúa en la compañía de Chavarría (Madrid) (AHVM.: 2-201-7).
- 1706-1707: 5.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes II: 512) (Fuentes XI: 88).
- 1707-1708: 4.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes II: 512).
- 1708-1709: 4.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1709-1710: 4.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177) (Fuentes II: 453).

Repertorio interpretado:

- 25.08.1708: Aldimiro en la «ópera para recitar en música» *Decio y Eraclea*, con libreto del Conde de las Torres y música de Serqueira (loa), Scarlatti y Sabadini. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Garcés y Chavarría (Kleinertz, 2003: 42-43).

MOSQUERA, Agustina de

Información biográfica:

- Hija del autor y barba Manuel de Mosquera y de la actriz María de Cisneros (Fuentes II: 504).
- Hermana de la actriz Josefa de Cisneros (Fuentes II: 566).
- Casada por primera vez con Miguel Vela, hijo de Manuel de Labaña, y, por segunda vez, con el representante Bernardo Esteban (Fuentes II: 504).

Trayectoria profesional:

- 1700-1701: sobresaliente en la compañía de José Andrés (Zaragoza) (Fuentes II: 503).
- 1702-1703: sobresaliente en la compañía de José Andrés (Mallorca) (Fuentes II: 503).
- 1703-1704: sobresaliente en la compañía de José Andrés (Mallorca) (Fuentes II: 503).
- 1704-1705: sobresaliente en la compañía de Salvador de Navas (Valencia) (Fuentes II: 504).
- 1707-1708: actúa en la compañía de Pedro de Alcántara (Toledo) (Fuentes II: 504).
- 1710-1711: 5.ª dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).

- 1711-1712: sobresaliente en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes II: 504) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1712-1713: sobresaliente en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes II: 504) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1713-1714: sobresaliente en la compañía Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1714-1715: sobresaliente en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1715-1716: sobresaliente en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1716-1717: sobresaliente en la compañía de Álvarez (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1717-1718: sobresaliente en la compañía de Álvarez (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).

Repertorio interpretado:

- 1713: actúa en la reposición del auto sacramental *El diablo mudo* de Calderón. Representada por la compañía de Garcés (García Valdés, 1997: 180).

N

NAVAS, María de

Información biográfica:

- Hija del arpista y actor Alonso de Navas, y de la actriz Ana de Navas (Fuentes II: 476).
- Casada con el apuntador Ventura de Castro (Fuentes II: 476).
- Muere el 5 de marzo de 1721 en Madrid (Fuentes II: 477).

Trayectoria profesional:

- 1686-1687: 1.ª dama en la compañía de López (Madrid) (AHVM.: 2-199-4).
- 1687-1688: 1.ª dama en la compañía de Castilla (Madrid) (Fuentes II: 476) (AHVM.: 2-199-3).
- 1688-1689: 1.ª dama en la compañía de Castilla (Madrid) (Fuentes II: 476) (AHVM.: 2-199-1).
- 1691-1692: 1.ª dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2198-17).
- 1692-1693: 1.ª dama en la compañía de Castilla (Madrid) (Fuentes II: 476) (AHVM.: 2-200-2).
- 1693-1694: 1.ª dama en la compañía de Castilla (Madrid) (Fuentes II: 476) (AHVM.: 2-200-3).
- 1694-1695: 1.ª dama en la compañía de Castilla (Madrid) (Fuentes II: 476) (AHVM.: 2-200-4).
- 1695-1696: autora de su propia compañía (Lisboa) (Buezo, 2000: 280).
- 1697-1698: 1.ª dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Fuentes II: 476) (AHVM.: 2-200-7).
- 1698-1699: 1.ª dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-8).
- 1705-1706: actúa en la compañía de Chavarría (Madrid) (AHVM.: 2-201-7).
- 1706-1707: 1.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes II: 476).

- 1707-1708: 1.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes II: 476).
- 1708-1709: 1.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1709-1710: 1.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes II: 476) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1710-1711: 1.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1720-1721: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 477) (Fuentes XII: 98).

Repertorio interpretado:

- 29.05.1687: Viejo venerable en la *Mojiganga para el auto El primer duelo del mundo* de Bances Candamo. Representada por la compañía de Agustín Manuel en Palacio (MSS/17313: f. 1r.).
- 1697: Porcia en la comedia de santos *El sol de occidente, San Benito* de Cañizares. Representada por la compañía de Vallejo (RES/64: f. 49r.).
- 06.11.1698: La Eternidad en la *Loa para la comedia Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 1).
- 06.11.1698: Dido en la comedia mitológica *Destinos vencen finezas*, con texto de Lorenzo de las Llamosas y música de Juan de Navas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 3).
- 19.11.1698: La Suavidad en la *Loa para la comedia Mas puede amor que los celos, el mayor triunfo de amor* de Marcos de Lanuza. Representada en los Jardines de la Priora por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-E⁴-F⁶: f. 1r.).
- 19.11.1698: Céfiro, galán, en la zarzuela *Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza. Representada en los Jardines de la Priora por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-E⁴-F⁶: f. 4r.).
- 1701: Apolo en la zarzuela *Quinto elemento es amor*, con libreto de Zamora y música de Durón. Representada en Palacio (MSS/14071-1: f. 1r.).

O

OLMEDO, Juana de

Información biográfica:

- Hija de Hipólito de Olmedo y Juana de Salas, apodada la Cornetilla (Fuentes II: 441).
- Muere en Lisboa en 1717 (Fuentes II: 441).

Trayectoria profesional:

- 1692-1693: 5.^a dama en la compañía de María Álvarez (Valencia) (Fuentes II: 441).
- 1697-1698: sobresaliente en la compañía de Vallejo (Madrid) (Fuentes II: 441) (AHVM.: 2-200-7).
- 1698-1699: 5.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-200-8).

- 1699-1700: 6.^a dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (Fuentes II: 441).
- 1700-1701: 3.^a dama en la compañía de José Andrés (Zaragoza) (Fuentes II: 441).
- 1701-1702: 3.^a dama en la compañía de José Andrés (Mallorca) (Fuentes II: 441).
- 1703-1704: 3.^a dama en la compañía de José Andrés (Mallorca) (Fuentes II: 441).
- 1705-1706: 3.^a dama en la compañía de Juana M.^a de Ondarro (Valencia) (Fuentes II: 441).
- 1712-1713: 3.^a dama en la compañía de Juana M.^a de Ondarro (Valencia) (Fuentes II: 441).

Repertorio interpretado:

- 06.11.1698: Fortuna (canta) en la *Loa para la comedia Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 1).
- 06.11.1698: Ascanio en la comedia mitológica *Destinos vencen finezas*, con libreto de Lorenzo de las Llamosas y música de Juan de Navas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 3).
- 06.11.1698: Uno de los seis hombres en el baile *El Bureo* de Lorenzo de las Llamosas. Representado en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 12).
- 19.11.1698: Ninfa tercera en la zarzuela *Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza. Representada en los Jardines de la Priora por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-E⁴-F⁶: f. 4r.).
- 25.08.1708: Selemnissa en la «ópera para recitar en música» *Decio y Eraclea*, con libreto del Conde de las Torres y música de J. Serqueira (loa), A. Scarlatti y B. Sabadini. Representada en el Buen Retiro por las compañías de Garcés y Chavarría (Kleinertz, 2003: 42-43).

OROZCO, Rita de

Información biográfica:

- Nace muy probablemente en el año 1692.
- Hermana de Matías, María y Juana de Orozco (P. Barbieri, vol. 13: 47).
- Muere en Madrid en 1772, con la edad de 80, y soltera (APSS., Libro de difuntos n.º 31, f. 380v).

Trayectoria profesional:

- 1728-1729: 3.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 20).
- 1731-1732: 3.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (Bec, 2016: 321).
- 1737-1738: forma parte de la compañía de ópera española (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 36).
- 1738-1739: sobresaliente de cantado en la compañía de Inestrosa (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:33).
- 1738-1739: 3.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:33).
- 1742-1743: 3.^a dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:42).

Repertorio interpretado:

- 22.01.1731: Agripa (canta) en la zarzuela *Con amor no hay libertad*, con libreto de José de Cañizares y música de Francesco Corradini. Representada en el Teatro de la Cruz por la compañía de Orozco [Reconstrucción].
- 05.12.1733: Peleo, zagal (canta), en la zarzuela *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio*, con libreto de José de Bustamante y música de Diego Lana. Representada en el Corral de la Cruz por la compañía de Orozco (A-F⁴: f. 3r.).
- 07.1735: Tacio, rey de los sabinos, en el «drama para representarse en música» (ópera) *La cautela en la amistad y robo de las sabinas* de Juan Agramont y Toledo y música de Corselli. Representada en los Caños del Peral por la «compañía de representantes de esta corte» (T/12419: 2).

P

PALOMERA, Jacoba

Información biográfica:

- Mujer del actor Patricio Pérez (P. Barbieri, vol. 13: 48).

Trayectoria profesional:

- 1743-1744: 6.^a dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:43).
- 1746-1747: 7.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 68).
- 1747-1748: 7.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1751-1752: 6.^a dama en la compañía de Guerrero (P. Barbieri, vol. 13: 76).
- 1752-1753: 1.^a dama en la compañía de Guerrero (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:61 y 62).

Repertorio interpretado:

- 31.01.1736: Mosqueta, criada de Cleonice, en el «dramma per musica» (ópera) *Por amor y por lealtad recobrar la majestad y Demetrio en Siria*, con libreto adaptado por Vicente Camacho de la obra de Metastasio y música de Mele. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de San Miguel (Kleinertz, 2003: 216).
- 1744: La favorita sultana en la «ópera métrica, drama scénico» (ópera) *El Thequeli*, con libreto de Narciso Agustín Solano y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 805).
- 09.08.1745: Aristeia en el «dramma músico» (ópera) *La más heroica amistad y el amor más verdadero*, con libreto de Manuel Guerrero y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la compañía de San Miguel (Historia de la Zarzuela: 805).

PASCUAL, Sabina

Trayectoria profesional:

- 1692-1693: 2.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2-200-2).
- 1693-1694: 2.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2-200-3).
- 1694-1695: 2.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2-200-4).
- 1695-1696: 2.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-200-5).
- 1696-1697: 1.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-2006).
- 1697-1698: 2.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-200-7).
- 1698-1699: 2.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-200-8).
- 1699-1700: 1.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Flórez Asensio, 2004: 1635).
- 1700-1701: 1.^a dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHMV.: 2-200-10).
- 1703-1704: 1.^a dama en la compañía de Villaflor (Madrid) (AHVM.: 2-201-2).
- 1705-1706: 1.^a dama en la compañía de Villaflor (Madrid) (Fuentes II: 494).
- 1707-1708: 1.^a dama y autora de su propia compañía (Madrid) (AHVM.: 2-201-8).
- 1708-1709: 1.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes II: 504) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1709-1710: 1.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1710-1711: 1.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1711-1712: 1.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1712-1713: 1.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid). (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1713-1714: 1.^a dama en la compañía Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1714-1715: 1.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1715-1716: 1.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1716-1717: 1.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1717-1718: 1.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1718-1719: 1.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1719-1720: 1.^a dama en la compañía de Sabina Pascual (Madrid) (Fuentes XII: 79).
- 1721-1722: 1.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 10-11).
- 1722-1723: 1.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 12).
- 1723-1724: 1.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 13).
- 1724-1725: 1.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:13).
- 1725-1726: 2.^a dama en la compañía de Londoño (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 15) (AHVM.: 2-203-7).
- 1726-1727: 1.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).

Repertorio interpretado:

- 1697: Alecta en la comedia de santos *El sol de occidente*, San Benito de Cañizares. Representada por la compañía de Vallejo (RES/64: f. 49r.).
- 29.05.1698: La Reina en el auto sacramental *El templo vivo de Dios* de Zamora. Representada por la compañía de Vallejo (MSS/17044: f. 1r.).

- 19.11.1698: Doris, dama, en la zarzuela *Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza. Representada en los Jardines de la Priora por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-E⁴-F⁶: f. 4r.).
- 19.12.1703: interpreta, probablemente, a Meleagro en la zarzuela *Vengar con el fuego al fuego*, con libreto de Zamora. Representada en el Buen Retiro por las compañías de Chavarría y Villafior (Lolo, 2009: 180).
- 17.01.1710: Doris (canta) en la zarzuela *Acis y Galatea*, con libreto de Cañizares y música de Literes. Representada en el Corral del Príncipe por la compañía de José Garcés (Cañizares, 1710: f. 47r.).
- 18.05.1716: Mujer 1 en el *Fin de fiesta de la zarzuela intitulada La fineza en el delito* de Salvo y Vela. Representada por la compañía de Álvarez (MSS/14088, f. 167).

Q

QUIÑONES, María de

Trayectoria profesional:

- 1665-1666 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 309) (P. Barbieri, vol. 11: 545).
- 1670-1671 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 317-318) (P. Barbieri, vol. 11: 545).
- 1671-1672 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (P. Barbieri, vol. 11: 546) (D. Calderón: 323).
- 1672-1673 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Escamilla (Madrid) (D. Calderón: 329) (P. Barbieri, vol. 11: 546).

Repertorio interpretado:

- Ca. 1670: actúa en la *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* atribuida a Calderón. Representada por la compañía de Escamilla (de la Granja, 1993: 169-170).
- 29.01.1672: probablemente interpreta a Yole en la comedia *Hércules o Fieras afemina amor* de Calderón. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por la compañía de Antonio de Escamilla (Fuentes XXIX: 54).

QUIRANTE, Francisca

Trayectoria profesional:

- 1703-1704: 5.^a dama en la compañía de Juan Ruiz (Granada) (Fuentes II: 554).
- 1720-1721: 5.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Fuentes XII: 98) (Fuentes II: 521).
- 1721-1722: «este año de 1721 no representa por capricho» (Fuentes II: 521).
- 1722-1723: 4.^a y 5.^a dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 12).

- 1727-1728: sobresaliente en la compañía de Vela (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).
- 1748-1749: 9.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:53 y 54).

Repertorio interpretado:

- 09.1719: Gitana en el entremés *El alcalde nuevo* de Zamora. Representado en el corral del Príncipe por la compañía de Sabina Pascual (MSS/14089: f. 177r.).
- 22.04.1720: Mentor, capitán de Marsilia en el «dramma musico» (ópera) *Las Amazonas de España*, con libreto de Cañizares. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Prado y Álvarez (T/14941: f. 19r.).

QUIRANTE, Petronila

Trayectoria profesional:

- 1715-1716: 3.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1717-1718: 3.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1718-1719: 3.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1719-1720: 3.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (MSS/ 14514/39: f. 2r.).

Repertorio interpretado:

- 1719: hace de sí misma en el sainete *Introducción a un baile y juego* de Juan Salvo y Vela. Representado por la compañía de José de Prado (MSS/14514/54, f. 1r.).
- 08.04.1719: Sra. Petronila en la *Loa que hizo la compañía de José de Prado* de Cañizares. Representada por la compañía de Prado (MSS/14514/39: f. 2r.).

R

ROBLES, Juana de

Información biográfica:

- Hermana de Teresa de Robles (Fuentes II: 466).

Trayectoria profesional:

- 1694-1695: 5.^a dama en la compañía de Miguel de Castro (Valencia) (Fuentes II: 466).
- 1695-1696: 5.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Fuentes II: 466).
- 1696-1697: 6.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Fuentes II: 466).
- 1697-1698: 5.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Fuentes II: 466).
- 1698-1699: 6.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Fuentes II: 466).
- 1699-1700: 5.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Flórez Asensio, 2004: 1635).
- 1700-1701: 6.^a dama en la compañía de Robles (Madrid) (Flórez Asensio, 2004: 1650).

Repertorio interpretado:

- 1697: Ángel 3.º en la comedia de santos *El sol de occidente*, San Benito de Cañizares. Representada por la compañía de Vallejo (RES/64: f. 49r.).
- 29.05.1698: La Justicia en el auto sacramental *El templo vivo de Dios* de Zamora. Representada por la compañía de Vallejo (MSS/17044: f. 1r.).
- 19.11.1698: Ninfa segunda en la zarzuela *Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza. Representada en los Jardines de la Priora por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-E⁴-F⁶: f. 4r.).

RODRÍGUEZ, Beatriz

Información biográfica:

- Casada con Gaspar de Olmedo (Fuentes II: 504).
- Muere en Madrid el 6 de enero de 1717 (Fuentes II: 504).

Trayectoria profesional:

- 1700-1701: actúa en la compañía de Mateo Nabaza (Trujillo y Madrid) (Fuentes II: 504).
- 1701-1702: 3.ª dama en la compañía de Lucas de San Juan (Valladolid) (Fuentes II: 504).
- 1702-1703: sobresaliente en la compañía de Gregorio Antonio (Madrid) (Fuentes II: 504).
- 1703-1704: 5.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes II: 504) (AHVM.: 2-201-2).
- 1704-1705: 5.ª dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Fuentes II: 504).
- 1705-1706: 5.ª dama en la compañía de Ruíz (Madrid) (Fuentes II: 504).
- 1706-1707: 4.ª dama en la compañía de Villafior (Madrid) (Fuentes II: 504) (Fuentes XI: 88).
- 1707-1708: 4.ª dama en la compañía de Pascual (Madrid) (Fuentes II: 504) (AHVM.: 2-201-8).
- 1708-1709: 4.ª dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes II: 504) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1709-1710: 4.ª dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1710-1711: 3.ª dama en la compañía Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1711-1712: 3.ª dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 504) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1712-1713: 3.ª dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 504) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1713-1714: 4.ª dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 504) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1714-1715: 4.ª dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 504) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1715-1716: 3.ª dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 504) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1716-1717: 3.ª dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 504) (Davis y Varey, 1991: 177).

Repertorio interpretado:

- 19.12.1703: ninfa en la zarzuela *Vengar con el fuego al fuego*, con libreto de Zamora. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Chavarría y Villafior (Lolo, 2009: 180).
- 16.06.1705: Mujer 2 en la mojiganga *El antojo de la gallega* de Francisco de Castro. Representada por la compañía de Chavarría (MSS/14804: f. 10r.).
- 25.08.1708: Badulaque en la «ópera para recitar en música» *Decio y Eraclea*, con libreto del Conde de las Torres y música de Sequeiros (Ioa), Scarlatti y Sabadini. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Garcés y Chavarría (Kleinertz, 2003: 42-43).
- 25.12.1708: 2.ª reverenda en el baile anónimo *La plaza mayor*. Representado en el Corral del Príncipe por la compañía de Garcés (MSS/1486: f. 3r.).
- 17.01.1710: Momo (canta) en la zarzuela *Acis y Galatea*, con libreto de Cañizares y música de Literes. Representada en el Corral del Príncipe por la compañía de Garcés (Cañizares, 1710: f. 47r.).

ROJAS, Paula María de

Información biográfica:

- Casada con el autor Juan de Cárdenas (García Valdés, 1997: 180) (Fuentes II: 492).
- Madre de la actriz Leonarda de Cárdenas (Fuentes II: 493).
- Se retira de la comedia en el año 1714 (Davis y Varey, 1991: 167).

Trayectoria profesional:

- 1686-1687: 4.ª dama en la compañía de López (Madrid) (AHVM.: 2-199-4).
- 1687-1688: 4.ª dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2-199-3).
- 1688-1689: 4.ª dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2-199-1).
- 1691-1692: 4.ª dama en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2198-17).
- 1692-1693: 4.ª dama en la compañía de Polope (Madrid) (Fuentes II: 492) (AHVM.: 2-200-2).
- 1693-1694: 3.ª dama en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-3).
- 1694-1695: 3.ª dama en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2-200-4).
- 1695-1696: 3.ª dama en la compañía de Andrea de Salazar (Madrid) (AHVM.: 2-200-5).
- 1696-1697: 3.ª dama en la compañía de Salazar y Cárdenas (Madrid) (Fuentes I: 216) (AHVM.: 2-200-6).
- 1697-1698: 3.ª dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-7).
- 1698-1699: 3.ª dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-8).
- 1703-1704: 3.ª dama en la compañía de Villafior (Madrid) (Fuentes II: 492) (AHVM.: 2-201-2).
- 1709-1710: 3.ª dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1710-1711: 3.ª dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).

- 1711-1712: 3.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1712-1713: 3.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1713-1714: 3.^a dama en la compañía Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).

Repertorio interpretado:

- 19.12.1703: interpreta, probablemente, a Clearista (canta) en la zarzuela *Vengar con el fuego al fuego*, con libreto de Zamora. Representada en el Buen Retiro por las compañías de Chavarría y Villafior (Lolo, 2009: 180).
- 17.01.1710: Acis (canta) en la zarzuela *Acis y Galatea*, con libreto de Cañizares y música de Literes. Representada en el Corral del Príncipe por la compañía de José Garcés (Cañizares, 1710: f. 47r.).

ROMERO, Mariana

Trayectoria profesional:

- 1670-1671 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Fuentes II: 472) (D. Calderón: 318) (P. Barbieri, vol. 11: 545).
- 1672-1673 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 329) (P. Barbieri, vol. 11: 546).
- 1673-1674 (Corpus): 1.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón: 333) (P. Barbieri, vol. 11: 547).
- 1674-1675: 1.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Fuentes II: 472) (D. Calderón: 338) (P. Barbieri, vol. 11: 547).

Repertorio interpretado:

- 29.01.1672: Hespéride en la comedia *Hércules o Fieras afemina amor* de Calderón. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por la compañía de Escamilla (Fuentes XXIX: 54).

RUANO, Margarita

Información biográfica:

- Nace en Villanueva de Castellón (Valencia) (Bec, 2016: 34).

Trayectoria profesional:

- 1687-1688: 3.^a dama en la compañía de Isidoro Ruano (Valencia) (Fuentes II: 481).
- 1691-1692: 4.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2198-17).
- 1692-1693: 3.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (Fuentes II: 481) (AHVM.: 2-200-2).
- 1696-1697: 6.^a dama en la compañía de Salazar y Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-6).

- 1697-1698: 4.^a dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (AHVM.: 2-200-7).
- 1698-1699: 5.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-200-8).
- 1700-1701: 5.^a dama en la compañía de Cárdenas (Madrid) (Fuentes II: 481) (AHMV.: 2-200-10).

Repertorio interpretado:

- 29.05.1698: La Templanza en el auto sacramental *El templo vivo de Dios* de Zamora. Representada por la compañía de Vallejo (MSS/17044: f. 1r.).
- 06.11.1698: La Tierra (canta) en la *Loa para la comedia Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 1).
- 06.11.1698: Lidante, príncipe de Numidia (canta), en la comedia mitológica *Destinos vencen finezas*, con texto de Lorenzo de las Llamosas y música de Juan de Navas. Representada en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 3).
- 06.11.1698: Uno de los seis hombres (canta) en el baile *El Bureo* de Lorenzo de las Llamosas. Representado en Palacio por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-D⁴, E²: 12).
- 19.11.1698: Flora en la zarzuela *Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza. Representada en los Jardines de la Priora por las compañías de Vallejo y Cárdenas (A-E⁴-F⁶: f. 4r.).
- 1701: Amor en la zarzuela *Quinto elemento es amor*, con libreto de Zamora y música de Durón. Representada en Palacio (MSS/14071-1: f. 1r.).

S

SAN MIGUEL, Josefa

Información biográfica:

- Casada con el actor Pablo Polope (Fuentes II: 391).

Trayectoria profesional:

- 1674-1675: sobresaliente en la compañía de Aguado (Madrid) (Fuentes II: 391).
- 1675-1676 (Corpus): actúa en la compañía de Vallejo (Madrid) (D. Calderón, 341) (P. Barbieri, vol. 11: 546).
- 1683-1684: 3.^a dama en la compañía de Castro (Madrid) (AHVM.: 2-199-7).
- 1685-1686: 3.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-199-5).
- 1686-1687: 3.^a dama en la compañía de Mosquera (Madrid) (AHVM.: 2-199-4).
- 1687-1688: 3.^a dama en la compañía de Aguado (Madrid) (AHVM.: 2-199-3).
- 1688-1689: 3.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (Fuentes II: 391) (AHVM.: 2-199-1).
- 1689-1690: 3.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (Fuentes II: 391).
- 1691-1692: sobresaliente en la compañía de Polope (Madrid) (AHVM.: 2198-17).

Repertorio interpretado:

- 13.06.1675: probablemente actuó en el auto sacramental *El nuevo hospicio de los pobres* de Calderón. Representado por la compañía de Vallejo (D. Calderón: 340-341).
- 22.12.1686: interpretó a Paris en el *Baile del juicio de París* que acompañó la zarzuela *Las Belides* de Marcos de Lanuza y Conde de Clavijo. Representada en la Real Alcázar por las compañías de Mosquera y Rosendo López (Historia de la Zarzuela: 70).
- 1701: Venus en la zarzuela *Quinto elemento es amor*, con libreto de Zamora y música de Durón. Representada en Palacio (MSS/14071-1: f. 1r.).

SAN MIGUEL, María de

Información biográfica:

- Hermana de la actriz Gertrudis de San Miguel (Fuentes II: 570).

Trayectoria profesional:

- 1717-1718: 6.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1718-1719: 5.^a y 6.^a dama en la compañía de Álvarez (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1719-1720: 6.^a dama en la compañía de Sabina Pascual (Madrid) (Fuentes XII: 79).
- 1720-1721: 4.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes XII: 98).
- 1721-1722: 3.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 10).
- 1722-1723: 3.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 12).
- 1723-1724: 3.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 13).
- 1724-1725: 3.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:13).
- 1725-1726: 3.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 16).
- 1726-1727: 3.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).

Repertorio interpretado:

- 02.10.1719: bailarina en el fin de fiesta del Serení de la zarzuela *La fuente del desengaño* de Zamora. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Sabina Pascual (MSS/14088: f. 258v.)
- 22.04.1720: Clorilene, amazona, en el «dramma musico» (ópera) *Las Amazonas de España*, con libreto de Cañizares música (loa) de Facco. Representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Prado y Álvarez (T/14941: f. 19r.).

SAN ROMÁN, Ángela de (o Ángela de León)

Información biográfica:

- Hija de la actriz Josefa de San Román y del músico Juan de León (Fuentes II: 427).

Trayectoria profesional:

- 1691-1692: 6.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2-198-17).
- 1692-1693: 5.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2-200-2).
- 1693-1694: 4.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (AHVM.: 2-200-3).
- 1694-1695: 4.^a dama en la compañía de Castilla (Madrid) (Fuentes II: 559) (AHVM.: 2-200-4).
- 1695-1696: 4.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (AHVM.: 2-200-5).
- 1696-1697: 4.^a dama en la compañía de Vallejo (Madrid) (Fuentes II: 559).

Repertorio interpretado:

- 1701: Fauno en la zarzuela *Quinto elemento es amor*, con libreto de Zamora y música de Durón. Representada en Palacio (MSS/14071-1: f. 1r.).

T

TERESA, María (apodada la Dentona)

Trayectoria profesional:

- 1709-1710: 5.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).
- 1710-1711: 4.^a dama en la compañía de Chavarría (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1711-1712: 4.^a dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 180).

Repertorio interpretado:

- 25.08.1708: Marcelo en la «ópera para recitar en música» *Decio y Eraclea*, con libreto del Conde de las Torres y música de Serqueira (Ioa), Scarlatti y Sabadini. Representada en el Buen Retiro por las compañías de Garcés y Chavarría (Kleinertz, 2003: 42-43).
- 25.12.1708: 2.^a reverenda en el baile anónimo *La plaza mayor*. Representado en el Corral del Príncipe por la compañía de Garcés (MSS/1486: f. 3r.).
- 17.01.1710: Glauco (canta) en la zarzuela *Acis y Galatea*, con libreto de Cañizares y música de Lites. Representada en el Corral del Príncipe por la compañía de José Garcés (Cañizares, 1710: f. 47r.).

TORRES, Manuela de

Trayectoria profesional:

- 1700-1701: actúa en la compañía de Prado (Cádiz) (Fuentes II: 487).
- 1701-1702: 1.^a dama en la compañía de María Navarro (Cádiz) (Fuentes II: 487).
- 1702-1703: 1.^a dama en la compañía de José Ferrer (Lisboa) (Fuentes II: 487).
- 1703-1704: 3.^a dama en la compañía de Alejandro de Guzmán (Setúbal) (Fuentes II: 487).

- 1711-1712: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Fuentes II: 487) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1712-1713: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177) (Fuentes II: 558).
- 1713-1714: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1714-1715: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1715-1716: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1716-1717: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1717-1718: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1718-1719: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (Davis y Varey, 1991: 177).
- 1719-1720: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (MSS/ 14514/39: f. 2r.).
- 1720-1721: 1.^a dama en la compañía Álvarez (Madrid) (Fuentes XII: 98).
- 1721-1722: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 10).
- 1722-1723: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 12).
- 1723-1724: 1.^a dama en la compañía de Prado (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 13).
- 1724-1725: 1.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:13).
- 1725-1726: 1.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 16).
- 1726-1727: 1.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).
- 1727-1728: 1.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:15).

Repertorio interpretado:

- 1718 [reposición]: Eulalia en la comedia *El Trufaldino español y espiritada fingida* de Cañizares. Representada por la compañía de Prado (Doménech, 2005: 345).
- 1719: hace de sí misma en el sainete *Introducción a un baile y juego* de Juan Salvo y Vela. Representado por la compañía de José de Prado (MSS/14514/54, f. 1v.).
- 08.04.1719: Sra. Torres en la *Loa que hizo la compañía de José de Prado* de Cañizares. Representada por la compañía de Prado (MSS/14514/39: f. 2r.).

V

VALLEJO, Francisca (apodada la Palomina)

Información biográfica:

- Mujer del autor Antonio Palomino (P. Barbieri, vol. 13: 48).
- Madre de la actriz María Teresa Palomino.

Trayectoria profesional:

- 1728-1729: 2.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:18).
- 1729-1730: 2.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:19).
- 1730-1731: 2.^a dama en la compañía de Orozco (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 24).
- 1731-1732: sobresaliente en la compañía de Orozco (Madrid) (Bec, 2016: 321).

- 1732-1733: 2.ª dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:23).
- 1733-1734: 2.ª dama en la compañía de Orozco (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:24).
- 1734-1735: 2.ª dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:25 y 26).
- 1735-1736: 1.ª dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:27).
- 1736-1737: 1.ª dama en la compañía de Castro (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:28).
- 1737-1738: 2.ª dama en la compañía de Garcés (Madrid) (Fuentes XII: 265).
- 1737-1738: 2.ª dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 36).
- 1738-1739: 1.ª dama en la compañía de Inestrosa (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:33).
- 1739-1740: 1.ª dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 35).
- 1740-1741: 1.ª dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 37).
- 1741-1742: 1.ª dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:38 y 39).
- 1742-1743: 1.ª dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:42).
- 1743-1744: 1.ª dama en la compañía de Palomino (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:43).
- 1744-1745: 1.ª dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:46).
- 1746-1747: 1.ª dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:49 y 50).
- 1747-1748: 1.ª dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1748-1749: 1.ª dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:53 y 54).
- 1749-1750: 1.ª dama en la compañía de Parra (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 73).
- 1750-1751: 1.ª dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:56 y 58).
- 1751-1752: 1.ª dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:59 y 60).
- 1752-1753: 1.ª dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:61 y 62).
- 1753-1754: 1.ª dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:63).
- 1754-1755: 1.ª dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:64 y 66).
- 1755-1756: 1.ª dama en la compañía de Hidalgo (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:69 y 72).

Repertorio interpretado:

- 05.12.1733: Clorinda, ninfa (no canta), en la zarzuela *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio*, con libreto de José de Bustamante y música de Diego Lana. Representada en el corral de la Cruz por la compañía de Orozco (A-F⁴: f. 3r.).
- Carnaval 1736: Ariobano, padre de Arbazes, en el «melodrama armónico» (ópera) *Dar el ser el hijo al padre*, con un libreto adaptado de la obra *Artaserse* (1729) de Metastasio y música de Corradini. Representada en el Teatro del Príncipe por la compañía de Cerqueira (Kleinertz, 2003: 41).
- 1752-1753: Sra. Palomina en el fin de fiesta *La iluminación y acampamento de Aranjuez* de González Martínez. Representado por la compañía de Parra (MSS/18078: f. 171r.).

VELA, Isabel

Trayectoria profesional:

- 1732-1733: 3.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:23).
- 1733-1734: 3.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:24).
- 1734-1735: 3.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:25 y 26).
- 1735-1736: 3.^a dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:27).
- 1736-1737: 3.^a dama en la compañía de Castro (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:28).
- 1737-1738: forma parte de la compañía de ópera española (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 36).
- 1738-1739: 4.^a dama en la compañía de Inestrosa (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:33).
- 1739-1740: 3.^a dama en la compañía de Inestrosa (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 35).

Repertorio interpretado:

- 28.11.1732: probablemente interpretó a Churumbela, graciosa (canta), en la zarzuela *Milagro es hallar verdad*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en el corral del Príncipe por la compañía de San Miguel (T/5582: f. 3. Reconstrucción del reparto).
- 07.1735: Dezebalo, rey de Dacia, en el «drama para representarse en música» (ópera) *Trajano en Dacia, y cumplir con amor, y honor*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la «compañía de representantes españoles de esta corte» (Kleinertz, 2003: 233).
- Ca. 1735: Dafne en el «drama armónico» (ópera) *Triunfos de amor y desdén. Apolo y Dafne*, escrita por «un ingenio de esta corte» (MSS/15927: f. 2v).
- 31.01.1736: Cleonice en el «dramma per musica» (ópera) *Por amor y por lealtad recobrar la majestad y Demetrio en Siria*, con libreto adaptado por Vicente Camacho de la obra de Metastasio y música de Mele. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de San Miguel (Kleinertz, 2003: 216).
- Noviembre 1736: Clearco, magnate de Siracusa, en el «dramma per musica» (ópera) *El ser noble es obrar bien*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la «compañía de músicas» (Kleinertz, 2003: 93).
- Carnaval 1737: Viriates, princesa de Lusitania, en el «drama para representarse en música» (ópera), con libreto traducido de *Siface* (1726) de Metastasio y música de Mele. Representada en los Caños del Peral por la «compañía de músicas» (Kleinertz: 2003: 15-16).
- 30.05.1737: Sabina, amante, en el «melodrama escénico» (ópera) *Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria*, con libreto de Antonio Bazo (adaptación de Metastasio) y música de Nebra. Representada en el Teatro de la Cruz por la «compañía de músicas» (Romero, 2018: 261).
- 06.10.1737: Corebo, príncipe de Livia, en el «drama armónico» (ópera) *La Casandra*, con libreto de Cañizares y música de Mateo de la Roca. Representada en el teatro de la Cruz por la «compañía de músicas» (Kleinertz, 2003: 29-30).
- 13.02.1738: Euristeo, hijo de Esteleno, en el «dramma armónica» (ópera) *El oráculo infalible. Ipermestra*, con libreto adaptado del *dramma per musica Ipermestra* (1724) de

Salvini y Giacomelli, y música de Juan Sisi Maestres. Representada en el teatro de la Cruz por la «compañía de músicas» (Kleinertz, 2003: 85).

- 13.02.1740: Julieta, graciosa, en la comedia de magia *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina* (2.^a parte) de Cañizares. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Inestrosa (T/1452. Reconstrucción del reparto).

VERDUGO, Gertrudis

Trayectoria profesional:

- 1743-1744: 8.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:43).
- 1744-1745: 6.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:46).
- 1745-1746: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:47 y 48).
- 1746-1747: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:49 y 50).
- 1747-1748: 5.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:51 y 52).
- 1748-1749: 4.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:53 y 54).
- 1749-1750: 4.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:55).
- 1750-1751: 4.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:56 y 58).
- 1751-1752: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:59 y 60).
- 1752-1753: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:61 y 62).
- 1754-1755: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:64 y 66).
- 1755-1756: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:69 y 72).
- 1756-1757: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:74).
- 1757-1758: 3.^a dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:75 y 76).

Repertorio interpretado:

- 24.11.1741: ninfa en la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos* (2.^a parte) de González Martínez. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Parra (Contreras, 2016: 481).
- 1744: Tulia, hermana de Colatino (canta). en la zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa*, con texto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el Coliseo del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli por la compañía de San Miguel (RES/60: f. 284r.).
- 18.09.1744: Taurante en el «dramma harmónica» (ópera) *No todo indicio es verdad y Alejandro en Asia*, con texto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Parra (Historia de la Zarzuela: 805).
- 1747: Melocotón en el «dramma harmónica» (ópera) *Antes que celos y amor la piedad llama al valor. Achilles en Troya*, con texto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el teatro del Príncipe por las compañías de Parra y San Miguel (Historia de la Zarzuela: 813).
- 15.04.1747: Mochila, criado de Pilades (canta), en la zarzuela *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*, con libreto de González Martínez y música de Nebra. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Parra (T/20407: f. 3r.).

- 1752-1753: Sra. Gertrudis en el fin de fiesta *La iluminación y acampamento de Aranjuez* de González Martínez. Representado por la compañía de Parra (MSS/18078: f. 171r.).
- 1753: Chispa, confidente de Aminta (canta), en la «serenata» (zarzuela) *La dicha en el precipicio*, con texto de González Martínez y música de José Herrando. Representada en el teatro de la Cruz por la compañía de Parra (RES/60: f. 262).

VILLAFLOR, Bernarda de

Información biográfica:

- Hija de los actores Francisca de Castro y Ramón de Villafior.

Trayectoria profesional:

- 1733-1734: 6.ª dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:24).
- 1734-1735: 5.ª dama en la compañía de San Miguel (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:25 y 26).
- 1735-1736: 5.ª dama en la compañía de Cerqueira (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:27).
- 1736-1737: 5.ª dama en la compañía de Garcés (Madrid) (BNE, MSS 14074/1:28).
- 1737-1738: forma parte de la compañía de ópera española (Madrid) (P. Barbieri, vol. 13: 36).
- 1739-1740: 5.ª dama en la compañía de Inestrosa (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 35).
- 1740-1741: 5.ª dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE, MSS 14074/1: 37).
- 1741-1742: 6.ª dama en la compañía de Parra (Madrid) (BNE MSS 14074/ 1:38 y 39).

Repertorio interpretado:

- 07.1735: Lela, graciosa, en el «drama para representarse en música» (ópera) *Trajano en Dacia, y cumplir con amor, y honor*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la «compañía de representantes españoles de esta corte» (Kleinertz, 2003: 233).
- Ca. 1735: Arsinda en el «drama armónico» (ópera) *Triunfos de amor y desdén. Apolo y Dafne*, escrita por «un ingenio de esta corte» (MSS/15927: f. 2v).
- Carnaval 1736: Semira, hermana de Arbazes, en el «melodrama armónico» (ópera) *Dar el ser el hijo al padre*, con un libreto adaptado de la obra *Artaserse* (1729) de Metastasio y música de Corradini. Representada en el Teatro del Príncipe por la compañía de Cerqueira (Kleinertz, 2003: 41).
- Noviembre 1736: Astrea, hermana de Tarante, en el «dramma per musica» (ópera) *El ser noble es obrar bien*, con libreto de Cañizares y música de Corradini. Representada en los Caños del Peral por la «compañía de músicas» (Kleinertz, 2003: 93).
- 30.05.1737: Aquilio, tribuno, en el «melodrama escénico» (ópera) *Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria*, con libreto de Antonio Bazo (adaptación de Metastasio) y música de Nebra. Representada en el Teatro de la Cruz por la «compañía de músicas» (Romero, 2018: 261).

- 06.10.1737: Antenor, capitán, en el «drama armónico» (ópera) *La Casandra*, con libreto de Cañizares y música de Mateo de la Roca. Representada en el Teatro de la Cruz por la «compañía de músicas» (Kleinertz, 2003: 29-30).
- 13.02.1738: Livia en el «dramma armónica» (ópera) *El oráculo infalible. Ipermestra*, con libreto adaptado del *dramma per musica Ipermestra* (1724) de Salvini y Giacomelli y música de Maestres. Representada en el Teatro de la Cruz por la «compañía de músicas» (Kleinertz, 2003: 85).
- 10.1741: Doña Paula en la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos (1.ª parte)* de González Martínez. Representada en el Teatro de la Cruz por la compañía de Parra (reparto reconstruido por Contreras, 2016: 481).

Apéndice 2. Listados de compañías teatrales en Madrid desde 1670 a 1770

1670-1671 ¹³⁶⁸			
Antonio de Escamilla		Manuel Vallejo	
Alonso de Olmedo	<i>Damas</i>	Sebastián de Prado	<i>Damas</i>
Miguel de Orozco	1.ª María de Quiñones	Carlos Vallejo	1.ª Mariana Romero
Juan Fernández	2.ª Bernarda Manuela	Manuel de Mosquera	2.ª Luisa Romero
Antonio Leonardo	3.ª Manuela de	Tomás de S. Juan	3.ª Mariana de Borja
Jerónimo de Morales	Escamilla o Luisa	Pedro Carrasco	4.ª Micaela
Mateo de Godoy	Fernández	Cristóbal Caballero	Fernández
Jerónimo de Peñarroja	4.ª María de los Reyes	Salvador de las Cuevas	5.ª Antonia del Pozo
Juan Malaguilla	5.ª Ana Ortiz	Gregorio de la Rosa	6.ª Francisca de los
Juan Ordaz		Juan de la Calle	Ángeles
Luis de Mendoza		Manuel Vallejo	
Antonio de Escamilla		Juan Antonio de	
Gaspar Real		Agramonte	
		Juan Antonio de Ayala	
		Manuel Vallejo	
		Juan Francisco de la	
		Vega	

1671-1672 ¹³⁶⁹			
Antonio de Escamilla		Félix Pascual y Agustín Manuel de Castilla	
<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>
1.º Alonso de Olmedo	1.ª María de	1.º Agustín Manuel	1.ª Manuela de
2.º Juan Fernández	Quiñones	2.º Carlos Vallejo	Bustamante
3.º Lorenzo García	2.ª Bernarda	3.º Antonio Mosquera	2.ª Luisa Romero
4.º Juan Antonio	Manuela	4.º Cristóbal Caballero	3.ª y música,
<i>Barbas</i>	3.ª Manuela de	5.º Félix Pascual	Mariana de Borja
1.º Mateo de Godoy	Escamilla	<i>Barbas</i>	4.ª y música, Isabel
2.º Jerónimo de	4.ª Manuela	1.º Diego Caballero	de Vivas
Peñarroja	Fernández	2.º Marcos Garcés, el	5.ª y tiple, Manuela
<i>Graciosos</i>	5.ª María de los	Capiscol	Antonia
1.º Antonio de	Reyes	<i>Graciosos</i>	6.ª y música, María
Escamilla		1.º Francisco Ponce	Aguado

¹³⁶⁸ OLMOS, Á. M. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 11 ...* pp. 545-546.

¹³⁶⁹ *Ibid.*, p. 546.

<p>2.^{do} Bernardo López <i>Partes de por medio</i> Jerónimo de Peñarroja <i>Músicos</i> Gaspar Real Blas de Navarrete <i>Arpista</i> Juan Gallego <i>Apuntador</i> Melchor <i>Cobrador</i> Juan Luis de Robles <i>Guardarropa</i> Gabriel</p>	<p><i>Categoría sin especificar</i> La mujer de Navarrete (Feliciano de Ayuso)</p>	<p>2.^{do} Cristóbal Pérez <i>Músico</i> Gregorio de la Rosa <i>Arpista</i> Marcos Garcés, el Capiscol</p>	
---	--	--	--

1672-1673 ¹³⁷⁰			
<i>Antonio de Escamilla</i>		<i>Manuel Vallejo</i>	
<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>
1. ^{er} Alonso de Olmedo	1. ^a María de Quiñones	1. ^{er} Sebastián de Prado	1. ^a Mariana Romero
2. ^{do} Manuel Francisco	2. ^a Bernarda Manuela	2. ^{do} Carlos Vallejo	2. ^a Fabiana Laura
3. ^{er} Tomás de San Juan	3. ^a Manuela de Escamilla	3. ^{er} Manuel de Mosquera	3. ^a Luisa Fernández y Sebastiana Fernández, partiendo
4. ^o Cristóbal Caballero	4. ^a Mariana de Borja	4. ^o Antonio Leonardo	<i>Música</i>
<i>Barbas</i>	5. ^a María de los Reyes	<i>Barbas</i>	Antonia del Pozo
1. ^{er} Pedro Carrasco	<i>Categoría sin especificar</i>	1. ^{er} Jerónimo Morales	<i>Categoría sin especificar</i>
2. ^{do} Francisco Gutiérrez	Feliciano de Ayuso	2. ^{do} Juan Manuel	Josefa López, la Hermosa
<i>Graciosos</i>		<i>Graciosos</i>	Juana de Andrade
1. ^{er} Antonio de Escamilla		1. ^{er} Manuel Vallejo	
2. ^{do} Diego Carrillo		2. ^{do} Bernardo López	
<i>Músicos</i>		<i>Categoría sin especificar</i>	
Blas de Navarrete		Jerónimo de Peñarroja	
Gaspar Real		<i>Músico</i>	
<i>Arpista</i>		Gregorio de la Rosa	
Juan Gallego		<i>Arpista</i>	
		José de Soler	

1673-1674 ¹³⁷¹			
<i>Félix Pascual</i>		<i>Manuel Vallejo</i>	
<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>
Sebastián de Prado	1. ^a Fabiana Laura	Alonso de Olmedo	1. ^a Mariana Romero
Agustín Manuel	2. ^a Bernarda Manuela	Carlos Vallejo	2. ^a María de los Reyes
Bernardo Pascual	3. ^a Manuela de Escamilla	Bernardo Pascual	3. ^a Luisa Fernández
Jerónimo de Morales	4. ^a Sebastiana Fernández	<i>Barbas</i>	<i>Categoría sin especificar</i>
<i>Barbas</i>	5. ^a Feliciano de Ayuso, en su lugar	1. ^{er} Manuel de Mosquera	Sebastiana Fernández
1. ^{er} Félix Pascual	Manuela Zabala	2. ^{do} Jerónimo de Peñarroja	Manuela Caballero, la Rubia
Otro que hace de 2. ^{do} barba	<i>Sobresaliente</i>	<i>Graciosos</i>	
<i>Graciosos</i>		1. ^{er} Manuel Vallejo	
1. ^{er} Antonio de Escamilla		2. ^{do} Bernardo López	
		<i>Músicos</i>	

¹³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 546-547.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 547.

2. ^{do} Antonio Leonardo Carrillo <i>Músicos</i> Gregorio de la Rosa Blas de Navarrete ¹³⁷² <i>Arpista</i> Marcos Garcés, el Capiscol	Felipa María	Gaspar Real Juan Antonio Navarrete <i>Arpista</i> José de Soler	Paula, la mujer de Juan Antonio ¹³⁷³
--	--------------	--	---

1674-1675 ¹³⁷⁴			
<i>Simón Aguado</i>		<i>Manuel Vallejo</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Jerónimo de Heredia 2. ^{do} José de Prado 3. ^{er} Juan Fernández 4. ^o Juan de Malaguilla <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Blas Polop <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Simón Aguado 2. ^{do} Antonio de Escamilla <i>Partes de por medio</i> Pablo Polop Juan Manuel <i>Músico</i> Gaspar Real	<i>Damas</i> 1. ^a Fabiana Laura 2. ^a María de Valdés 3. ^a Manuela de Escamilla 4. ^a María de los Santos 5. ^a María de Anaya <i>Sobresaliente</i> Josefa de S. Miguel	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Alonso de Olmedo 2. ^{do} Bernardo Pascual 3. ^{er} Manuel Mosquera 4. ^o Antonio Leonardo <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan Navarro 2. ^{do} Jerónimo de Peñarroja <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Manuel Vallejo 2. ^{do} Simón de S. Mateo <i>Parte de por medio</i> Vicente de Salinas <i>Músicos</i> Gregorio de la Rosa Blas de Navarrete <i>Arpista</i> José de Soler	<i>Damas</i> 1. ^a Mariana Romero 2. ^a Jerónima de Olmedo 3. ^a Francisca Bezón 4. ^a Manuela Zabala 5. ^a Paula López <i>Sobresaliente</i> Bernarda Manuela

1675-1676 ¹³⁷⁵			
<i>Antonio de Escamilla</i>		<i>Manuel Vallejo</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Alonso de Olmedo 2. ^{do} José de Prado <i>Barba</i> Juan Navarro <i>Graciosos</i> Antonio de Escamilla Simón Aguado <i>Categoría sin especificar</i> Juan Fernández Juan de Malaguilla Bernardo López Juan Rodríguez Diego Carrillo	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Bezón 2. ^a Antonio Manuela Sevillano 3. ^a Manuela de Escamilla 5. ^a María de Anaya 6. ^a Teresa de Robles <i>Categoría sin especificar</i> María de los Santos	Agustín Manuel Carlos Vallejo Francisco García Cristóbal Caballero Vicente de Salinas Blas de Navarrete Pablo Polop Manuel de Mosquera Salvador de la Cuesta Jerónimo de Peñarroja Manuel Vallejo Gregorio de la Rosa Juan de Ugarte	Fabiana Laura Josefa de S. Miguel Bernarda Manuela Sebastiana Fernández Mariana de Borja Feliciano de Ayuso Paula Suárez

¹³⁷² No quiso representar por la enfermedad de su mujer, Feliciano de Ayuso.

¹³⁷³ Probablemente se tratase de la actriz Paula López.

¹³⁷⁴ OLMOS, Á. M. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 11 ...* pp. 547-548.

¹³⁷⁵ *Ibid.*, p. 548.

Cristóbal Górriz			
------------------	--	--	--

1676-1677 ¹³⁷⁶			
Antonio de Escamilla		Manuel Vallejo	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Alonso de Olmedo 2. ^{do} José de Prado <i>Barba</i> Juan Navarro <i>Graciosos</i> Antonio de Escamilla Simón Aguado <i>Categoría sin especificar</i> Blas Polop Damián Polop Juan de Malaguilla Pedro Ros Bernardo Pascual Juan Navarro Cristóbal Górriz	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Bezón 2. ^a María de Valdés 3. ^a Manuela de Escamilla 4. ^a María de los Santos 5. ^a Sebastiana Fernández 6. ^a María de Anaya <i>Sobresaliente</i> Teresa de Robles	1. ^{er} Agustín Manuel 2. ^{do} Carlos Vallejo 3. ^{er} Manuel de Mosquera 4. ^o Cristóbal Caballero <i>Barbas</i> 1. ^{er} Pulpillo 2. ^{do} Jerónimo de Peñarroja <i>Músico</i> Blas de Navarrete <i>Arpista</i> Juan de Ugarte <i>Categoría sin especificar</i> Salvador de la Cuesta Manuel Vallejo Bernardo López	1. ^a Fabiana Laura 2. ^a Josefa de S. Miguel 3. ^a Bernarda Manuela 4. ^a Mariana de Borja <i>Categoría sin especificar</i> Luisa Fernández Feliciano de Ayuso Feliciano de la Rosa

1677-1678 ¹³⁷⁷			
Antonio de Escamilla		Agustín Manuel de Castilla	
<i>Cobrador</i> Gaspar Fernández <i>Guardarropa</i> Gabriel Jerónimo <i>Categoría sin especificar</i> Alonso de Olmedo Manuel Ángel Manuel de Mosquera Juan Navarro Cristóbal Górriz Antonio de Escamilla Juan Rodríguez Juan de Malaguilla Gregorio de la Rosa	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Escamilla 2. ^a Luisa de Pinto 3. ^a María de Cisneros 4. ^a Josefa Nieto <i>Categoría sin especificar</i> Bernarda Manuela	<i>Galanes</i> 2. ^{do} José de Prado <i>Gracioso</i> Simón Aguado <i>Músicos</i> José Benet Juan de Sequeiras <i>Arpista</i> Valerio Malaguilla <i>Categoría sin especificar</i> Rosendo López Simón Aguado Salvador de la Cueva	<i>Damas</i> 1. ^a Fabiana Laura 2. ^a María de Valdés 3. ^a Josefa de San Miguel 4. ^a María de los Santos 5. ^a María de Anaya

1678-1679 ¹³⁷⁸			
Antonio de Escamilla		Agustín Manuel de Castilla	
<i>Galanes</i> 2. ^{do} Simón Aguado <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Antonio de Escamilla 2. ^{do} Simón Aguado	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Escamilla 2. ^a Luisa de Pinto 3. ^a María de Cisneros 4. ^a Josefa Nieto	<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Manuel Vallejo 2. ^{do} Carlos de Villavicencio <i>Barbas</i> 1. ^{er} Pedro Soriano	<i>Damas</i> 1. ^a Fabiana Laura 2. ^a María de Valdés 3. ^a Josefa de San Miguel 4. ^a Teresa de Robles

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 549.

¹³⁷⁷ PÉREZ PASTOR, C. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón...*, p. 350.

¹³⁷⁸ *Ibid.*, pp. 351-352.

<i>Barbas</i> 1.º Juan Navarro 2.º Andrés de Cos <i>Vejeje</i> Jerónimo Carrillo <i>Músico</i> Gregorio de la Rosa <i>Arpista</i> Juan de Malaguilla <i>Cobrador</i> Gaspar Fernández <i>Guardarropa</i> Gabriel Jerónimo	<i>Sobresaliente</i> Bernarda Manuela	2.º Blas Polope <i>Músico</i> Juan de Sequeiras <i>Arpista</i> Juan de Malaguilla <i>Categoría sin especificar</i> José Benet Agustín Manuel José de Prado Rosendo López Pablo Polope	5.ª María de Anaya 6.ª María de los Santos
---	--	---	---

1679-1680 ¹³⁷⁹			
<i>Manuel Vallejo</i>		<i>José García de Prado</i>	
<i>Gracioso</i> Antonio de Escamilla <i>Músico</i> Juan de Sequeiras <i>Arpista</i> Juan Malaguilla <i>Categoría sin especificar</i> Juan Fernández Alonso de Olmedo Manuel Ángel Pedro Vázquez Manuel de Mosquera	<i>Damas</i> 1.ª Manuela de Escamilla 2.ª María de Cisneros 3.ª Bernarda Manuela 4.ª Josefa Nieto 5.ª María Francisca 6.ª Luisa Fernández	<i>Graciosos</i> Jerónimo García Simón Aguado <i>Barba</i> Pedro Soriano <i>Categoría sin especificar</i> Valerio Malaguilla Gregorio de la Rosa Rosendo López Agustín Manuel José de Prado Damián Polope Pablo Polope	<i>Damas</i> 1.ª Fabiana Laura 2.ª Josefa de San Miguel 3.ª Sebastiana Fernández 4.ª Teresa de Robles <i>Sobresaliente</i> Andrea de Salazar

1680-1681 ¹³⁸⁰			
<i>Manuel Vallejo</i>		<i>Jerónimo García</i>	
<i>Graciosos</i> 1.º Antonio de Escamilla 2.º Juan de Malaguilla <i>Barbas</i> 1.º Francisco García 2.º Andrés de Cos <i>Vejeje</i> Francisco de Fuentes <i>Músico</i> Gregorio de la Rosa <i>Arpista</i> Juan Malaguilla <i>Categoría sin especificar</i> Alonso de Olmedo	<i>Damas</i> 1.ª Manuela de Escamilla 2.ª María de Cisneros 3.ª Bernarda Manuela 4.ª Josefa Nieto 5.ª María Francisca <i>Sobresaliente</i> Luisa Fernández	<i>Galanes</i> 2.º Francisco de la Calle <i>Gracioso</i> Jerónimo García <i>Barba</i> Pedro Soriano <i>Parte de por medio</i> Juan Francisco <i>Músico</i> Gabriel Jerónimo <i>Arpista</i> Valerio Malaguilla <i>Categoría sin especificar</i> Agustín Manuel José de Prado	<i>Damas</i> 1.ª Fabiana Laura 2.ª Josefa de Morales 3.ª Josefa de San Miguel 4.ª Sebastiana Fernández 5.ª María Laura <i>Sobresaliente</i> Luisa López

¹³⁷⁹ *Ibid.*, p. 357.

¹³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 365-366.

Manuel Ángel Manuel de Mosquera		Bernardo Pascual Pablo Polope Vicente Salinas	
------------------------------------	--	---	--

1681-1682 ¹³⁸¹			
<i>Manuel Vallejo</i>		<i>Juan Antonio Carvajal</i>	
<i>Galanes</i> Alonso de Olmedo José de Prado Cristóbal Caballero Pedro Vázquez Manuel Vallejo Francisco Fuentes Gaspar de Olmedo	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Escamilla 2. ^a María de Cisneros 3. ^a Josefa Nieto 4. ^a María Francisca, Guantes de Ambar 5. ^a María de Anaya	<i>Galanes</i> Bernardo Pascual Manuel Ángel Juan Simón Rosendo López Jerónimo García Carlos el Chambergo	<i>Damas</i> 1. ^a Josefa de Morales 2. ^a Paula López 3. ^a Bernarda Manuela 4. ^a Teresa de Robles 5. ^a Francisca Borque
<i>Gracioso</i> Antonio de Escamilla	<i>Sobresaliente</i> María de Fonseca	<i>Barbas</i> 1. ^{er} Pedro Soriano 2. ^{do} Francisco de la Calle	<i>Sobresaliente</i> María de los Santos
<i>Barbas</i> Manuel de Mosquera Andrés de Cos		<i>Parte de por medio</i> Juan Francisco	
<i>Músico</i> Jerónimo Ros		<i>Músicos</i> Juan Antonio Carvajal	
<i>Arpista</i> Juan de Malaguilla		Juan de Sequeiras	
<i>Apuntador</i> Juan Francisco		<i>Arpista</i> Valerio Malaguilla	
<i>Cobrador</i> Gaspar Fernández		<i>Apuntador</i> Salvador de la Cueva	
<i>Guardarropa</i> Juan Magán		<i>Guardarropa</i> Gabriel Jerónimo	

1682-1683 ¹³⁸²			
<i>Manuel Vallejo</i>		<i>Matías de Castro</i>	
<i>Galanes</i> Alonso de Olmedo José de Prado Cristóbal Caballero Pedro Vázquez Francisco Fuentes Gaspar de Olmedo	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Escamilla 2. ^a María de Cisneros 3. ^a Josefa Nieto 4. ^a María Francisca, Guantes de Ambar 5. ^a María de Anaya	<i>Galanes</i> Bernardo Pascual Manuel Ángel Juan Simón Rosendo López Jerónimo García Carlos el Chambergo	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Bezón 5. ^a Isabel de Castro
<i>Graciosos</i> Manuel Vallejo Antonio de Escamilla	<i>Sobresaliente</i> María de Fonseca	<i>Arpista</i> Pedro Guzmán	
<i>Categoría sin especificar</i> Pedro Cos Marcos Garcés			

1683-1684 ¹³⁸³			
---------------------------	--	--	--

¹³⁸¹ *Ibid.*, p. 369.

¹³⁸² AGULLÓ Y COBO, Mercedes. «100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)», en *El teatro en Madrid. 1583-1925. Catálogo*. Madrid, Exposición Museo Municipal, 1983, p. 118.

¹³⁸³ AHVM.: 2-199-7.

<i>Francisca Bezón</i>		<i>Matías de Castro</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José de Prado 2. ^{do} Juan Simón 3. ^{er} Pedro Vázquez 4. ^o Gaspar de Olmedo <i>Sobresaliente</i> Cristóbal Caballero <i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel de Mosquera 2. ^{do} Fernando Román <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Francisco de Fuentes <i>Parte de por medio</i> Juan Navarro <i>Arpista</i> Pedro de Guzmán <i>Apuntador</i> Juan Francisco Tejera <i>Guardarropa</i> Juan Bautista <i>Cobrador</i> Felipe Ordóñez	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Bezón 2. ^a María de Cisneros 3. ^a María Francisca 4. ^a Alfonsa Román 5. ^a María de Anaya <i>Sobresaliente a satisfacción</i> Feliciano de la Rosa	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Ángel 2. ^{do} Manuel Francisco 3. ^{er} Fernando de Salas 4. ^o Pablo Polop 5. ^o Damián de Castro <i>Barbas</i> 1. ^{er} Miguel Orozco 2. ^{do} Cristóbal Gorriz <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Matías de Castro 2. ^{do} Simón Aguado <i>Vejeje</i> Pedro Quirante <i>Parte de por medio</i> Pedro Quirante <i>Músico</i> Cosme de la Rosa <i>Arpista</i> Juan de Malaguilla <i>Apuntador</i> Ventura de Castro <i>Guardarropa</i> Juan de Castro <i>Cobrador</i> Juan de Valdés	<i>Damas</i> 1. ^a Fabiana Laura 2. ^a Águeda Francisca 3. ^a Josefa de S. Miguel 4. ^a Margarita de Escobar 5. ^a Isabel de Castro <i>Sobresaliente</i> Antonia Garro

1684-1685 ¹³⁸⁴			
<i>Manuel Vallejo</i>		<i>Manuel de Mosquera</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José de Prado 2. ^{do} Carlos Vallejo 3. ^{er} y 4. ^o partiendo Rosendo López y Pablo Polope <i>Barba</i> Al que se diere <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Juan de España 2. ^{do} Manuel Vallejo <i>Músico</i> Pedro Ros <i>Arpista</i> Pedro de Guzmán <i>Guardarropa</i> Diego Martín <i>Apuntador</i> Ventura de Castro <i>Cobrador</i> Francisco Rodríguez	<i>Damas</i> 1. ^{as} Manuela de Escamilla y Fabiana Laura 2. ^a Paula López 3. ^a Josefa de S. Miguel 4. ^a Teresa de Robles 5. ^a Manuela Liñán <i>Sobresaliente</i> María Álvarez	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Damián Polop 2. ^{do} Juan Francisco 3. ^{er} Juan Simón 4. ^o Gaspar de Olmedo 5. ^o Matías de Castro <i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel de Mosquera 2. ^{do} Pedro Vázquez <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Matías de Castro 2. ^{do} Simón Aguado <i>Arpista</i> Pedro de Guzmán <i>Apuntador</i> Juan Francisco Tejera <i>Categoría sin especificar</i> Damián de Castro Fernando Román	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Bezón 2. ^a Águeda Francisca 3. ^a María de Cisneros 4. ^a María Francisca 5. ^a Isabel de Castro o Alfonsa Francisca <i>Sobresaliente</i> Andrea de Salazar

¹³⁸⁴ AHVM.: 2-199-6.

1685-1686 ¹³⁸⁵			
<i>Manuel Vallejo</i>		<i>Manuel de Mosquera</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José de Prado 2. ^{do} Carlos Vallejo 3. ^{er} y 4. ^o partiendo Rosendo López y Pablo Polope	<i>Damas</i> 1. ^a Eufrasia María 2. ^a Paula López 3. ^a Josefa de S. Miguel 4. ^a Teresa de Robles 5. ^a Manuela Liñán	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Damián Polop 2. ^{do} Manuel Francisco 3. ^{er} Juan Simón 4. ^o Gaspar de Olmedo	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Bezón 2. ^a Águeda Francisca 3. ^a María de Cisneros
<i>Barba</i> Al que se diere		<i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel de Mosquera 2. ^{do} Pedro Vázquez	4. ^a Alfonsa Francisca 5. ^a Micaela Fernández
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Juan de España 2. ^{do} Manuel Vallejo	<i>Sobresaliente</i> María Álvarez	<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Matías de Salazar 2. ^{do} Simón Aguado	<i>Sobresaliente</i> Andrea de Salazar
<i>Músico</i> Pedro Ros		<i>Partes de por medio</i> Damián de Castro Fernando Román	
<i>Arpista</i> Pedro de Guzmán		<i>Músico</i> Juan de Sequeiras	
<i>Guardarropa</i> Diego Martín		<i>Arpista</i> Vicente Salas	
<i>Apuntador</i> Ventura de Castro			
<i>Cobrador</i> Francisco Rodríguez			

1686-1687 ¹³⁸⁶			
<i>Rosendo López de Estrada</i>		<i>Manuel de Mosquera</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Agustín Manuel 2. ^{do} Juan Simón 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Rosendo López	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Águeda Francisca 3. ^a Teresa de Robles 4. ^{as} Paula María de Rojas y Juana	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Damián Polop 2. ^{do} Manuel Francisco 3. ^{er} Gaspar de Olmedo 4. ^o Pablo Polop	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Bezón 2. ^a María de Cisneros 3. ^a Josefa de S. Miguel
<i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Cristóbal Gorrioz	<i>Roldán</i> <i>Sobresaliente</i> Antonia Garro	<i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel de Mosquera 2. ^{do} Pedro Vázquez	4. ^a Alfonsa Francisca 5. ^a Manuela de la Cueva
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Jerónimo García 2. ^{do} Carlos de Villavicencio		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Matías de Castro 2. ^{do} Simón Aguado	<i>Sobresaliente</i> Andrea de Salazar
<i>Vejeje</i> Francisco de Fuentes		<i>Vejeje</i> Juan Navarro	
<i>Partes de por medio</i> Juan de Navas		<i>Partes de por medio</i> Fernando Román	
<i>Músico</i> José Navarro		<i>Músico</i> Juan de Sequeiras	
<i>Arpista</i> Carlos de Flores		<i>Arpista</i> Juan Bautista Chavarría	

1687-1688¹³⁸⁷

¹³⁸⁵ AHVM.: 2-199-5.

¹³⁸⁶ AHVM.: 2-199-4.

¹³⁸⁷ AHVM.: 2-199-3.

<i>Agustín Manuel de Castilla</i>		<i>Simón Aguado</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Agustín Manuel 2. ^{do} Bernabé Álvarez 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Juan de Navas 5. ^o Juan Navarro	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Águeda Francisca 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Paula María de Rojas 5. ^a Juana Roldán	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Damián Polop 2. ^{do} Juan Simón 3. ^{er} Pablo Polop 4. ^o Gaspar de Olmedo	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Bezón 2. ^a Petronila Caballero 3. ^a Josefa de S. Miguel 4. ^a Isabel de Castro 5. ^a Manuela de la Cueva
<i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Pedro Vázquez		<i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel Francisco 2. ^{do} Juan Antonio de Guevara	<i>Sobresaliente</i> Andrea de Salazar
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Manuel de Labaña 2. ^{do} Carlos de Villavicencio		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Matías de Castro 2. ^{do} Simón Aguado	
<i>Vejeje</i> Francisco de Fuentes		<i>Músicos</i> 1. ^{er} Juan de Sequeiras 2. ^{do} Juan Benet	
<i>Músicos</i> Pedro Ros Pedro de Guzmán		<i>Arpista</i> Juan Bautista Chavarría	
		<i>Categoría sin especificar</i> Cristóbal Gómez	

1688-1689 ¹³⁸⁸			
<i>Agustín Manuel de Castilla</i>		<i>Rosendo López de Estrada</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Agustín Manuel 2. ^{do} Alejandro de Guzmán 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Pablo Polop 5. ^o Juan de Navas	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Águeda Francisca 3. ^a Josefa de S. Miguel 4. ^a Paula María de Rojas 5. ^a Josefa de S. Román 6. ^a María de Cisneros	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Damián Polop 2. ^{do} Juan Simón 3. ^{er} Bartolomé Álvarez 4. ^o Cristóbal Gorriiz 5. ^o Francisco de Matos 6. ^o Juan Navarro	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Bezón 2. ^a Petronila Caballero y Teresa de Robles 3. ^a Isabel de Castro 4. ^a en blanco 5. ^a Manuela de la Cueva 6. ^a Bonifacia Camacho, la Camacha
<i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Pedro Vázquez		<i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel de Mosquera 2. ^{do} Juan Antonio de Guevara	
<i>Gracioso</i> Carlos de Villavicencio		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Matías de Castro 2. ^{do} Vicente Camacho	
<i>Vejeje</i> Francisco de Fuentes		<i>Músico</i> Juan de Sequeiras	
<i>Arpista</i> Pedro Guzmán		<i>Arpista</i> Juan Bautista Chavarría	
		<i>Apuntador</i> Juan Francisco Tejera	

1691-1692 ¹³⁸⁹			
<i>Agustín Manuel de Castilla</i>		<i>Damián Polop</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Agustín Manuel 2. ^{do} Damián de Castro	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Águeda Francisca	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Damián Polop 2. ^{do} Manuel Garcés	<i>Damas</i> 1. ^a Eufrasia María de la Reina

¹³⁸⁸ AHVM.: 2-199-1.

¹³⁸⁹ AHVM.: 2-198-17.

3. ^{er} Gaspar de Olmedo 4. ^o Francisco del Castillo <i>Sobresalientes</i> Gregorio Antonio Rosendo López <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Pedro Vázquez <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Matías de Castro 2. ^{do} Carlos de Villavicencio <i>Músicos</i> Manuel de Villafior Juan de León <i>Arpista</i> Alfonso de Flores <i>Apuntador</i> Ventura de Castro <i>Categoría sin especificar</i> Carlos de Villavicencio	3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Margarita Ruano 5. ^a Josefa de Cisneros 5. ^a Josefa de San Román (Fuentes II: 464) 6. ^a Ángela de León <i>Sobresaliente</i> María de Cisneros	3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o José Garcés <i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel de Mosquera 2. ^{do} Cristóbal Gorri <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Antonio de Escamilla 2. ^{do} Vicente Camacho <i>Partes de por medio</i> Antonio Ruiz Alonso de Olmedo <i>Músico</i> Juan de Sequeiras <i>Arpista</i> Juan Bautista Chavarría <i>Apuntador</i> Juan Francisco Tejera <i>Categoría sin especificar</i> Francisco Fuentes	2. ^a Isabel de Castro 3. ^a Manuela de Escamilla 4. ^a Paula María de Rojas 5. ^a Manuela de la Cueva <i>Sobresaliente</i> Josefa de San Miguel
--	---	--	---

1692-1693 ¹³⁹⁰			
<i>Agustín Manuel de Castilla</i>		<i>Damián Polop</i>	
<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>
1. ^{er} Agustín Manuel 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Gaspar de Olmedo 4. ^o Francisco del Castillo 5. ^o Antonio Ruiz <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Pedro Vázquez <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Carlos de Villavicencio <i>Veje</i> Francisco de Fuentes <i>Músico</i> Manuel de Villafior <i>Arpista</i> Juan Bautista Chavarría	1. ^a María de Navas 2. ^a Sabina Pascual 3. ^a Margarita Ruano 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Ángela de León 6. ^a Catalina Francisca 7. ^a María de Villavicencio	1. ^{er} Damián Polop 2. ^{do} Gregorio Antonio 3. ^{er} Juan de Cárdenas <i>Sobresaliente</i> José Garcés <i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel de Mosquera 2. ^{do} Cristóbal Gorri <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Manuel de Labaña 2. ^{do} Juan Navarro <i>Músico</i> Miguel Ferrer <i>Arpista</i> Alfonso de Flores <i>Categoría sin especificar</i> Rosendo López Diego Rodríguez	1. ^a Eufrasia María de la Reina 2. ^a Águeda Francisca 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Paula María de Rojas 5. ^a Josefa de Cisneros <i>Sobresaliente</i> Josefa Laura <i>Categoría sin especificar</i> Manuela de Labaña

1693-1694 ¹³⁹¹			
<i>Agustín Manuel de Castilla</i>		<i>Damián Polop</i>	
<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>

¹³⁹⁰ AHVM.: 2-200-2.

¹³⁹¹ AHVM.: 2-200-3.

1. ^{er} Agustín Manuel 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Antonio Ruiz 4. ^o Francisco del Castillo 5. ^o Francisco Rico 6. ^o José Antonio <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Pedro Vázquez <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Carlos de Villavicencio <i>Vejeje</i> Francisco de Fuentes <i>Músico</i> Manuel de Villafior <i>Arpista</i> Alfonso de Flores	1. ^a María de Navas 2. ^a Sabina Pascual 3. ^a Josefa de Salazar 4. ^a Ángela de San Román 5. ^a María de Villavicencio <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo	1. ^{er} Damián Polope 2. ^{do} Gregorio Antonio 3. ^{er} Juan de Cárdenas <i>Sobresaliente</i> José Garcés <i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel de Mosquera 2. ^{do} Cristóbal Gorri <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Manuel de Labaña 2. ^{do} Juan Navarro <i>Partes de por medio</i> Diego Rodríguez Antonio de Labaña <i>Músico</i> Juan de Sequeiros <i>Arpista</i> Juan Bautista Chavarría	1. ^a Francisca Correa 2. ^a Águeda Francisca 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Josefa de Cisneros 7. ^a Manuela de Labaña <i>Sobresaliente</i> Josefa Laura
--	---	--	---

1694-1695 ¹³⁹²			
<i>Agustín Manuel de Castilla</i>		<i>Damián Polop</i>	
<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>
1. ^{er} Agustín Manuel 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Antonio Ruiz 4. ^o Francisco del Castillo <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Pedro Vázquez <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Carlos de Villavicencio <i>Vejeje</i> Francisco de Fuentes <i>Músico</i> Manuel de Villafior <i>Arpista</i> Alfonso de Flores	1. ^a María de Navas 2. ^a Sabina Pascual 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Ángela de San Román 5. ^a María de Villavicencio	1. ^{er} Damián Polope 2. ^{do} Gregorio Antonio 3. ^{er} Juan de Cárdenas <i>Sobresaliente</i> José Garcés <i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel de Mosquera 2. ^{do} Cristóbal Gorri <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Manuel de Labaña 2. ^{do} Juan Navarro <i>Partes de por medio</i> Diego Rodríguez Antonio de Labaña <i>Músico</i> Juan de Sequeiros <i>Arpista</i> Juan Bautista Chavarría <i>Apuntador</i> Juan Francisco Tejera	1. ^a Eufrasia María de la Reina 2. ^a Josefa Laura 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Manuela de Labaña <i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros

1695-1696 ¹³⁹³			
<i>Carlos Vallejo</i>		<i>Andrea de Salazar</i> ¹³⁹⁴	
<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>

¹³⁹² AHVM.: 2-200-4.

¹³⁹³ AHVM.: 2-200-4.

¹³⁹⁴ Tras la muerte del autor Damián Polop, la compañía sería dirigida por su mujer, la actriz Andrea de Salazar.

1. ^{er} Manuel Ángel 2. ^{do} José Garcés 3. ^{er} Antonio Ruiz 4. ^o Francisco del Castillo 5. ^o Rosendo López <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Pedro Vázquez <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Carlos de Villavicencio 2. ^{do} Francisco de Fuentes <i>Músico</i> Manuel de Villafior <i>Arpista</i> Alfonso de Flores <i>Apuntador</i> Juan Francisco de Tejera <i>Guardarropa</i> Juan Bautista <i>Cobrador</i> Su padre	1. ^a Eufrosia María de la Reina 2. ^a Sabina Pascual 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Ángela de San Román 5. ^a Juana de Robles <i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros	1. ^{er} Damián Polope 2. ^{do} Gregorio Antonio 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o José Garcés <i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel de Mosquera 2. ^{do} Cristóbal Gorri <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Manuel de Labaña 2. ^{do} Juan Navarro <i>Partes de por medio</i> Diego Rodríguez Antonio de Labaña <i>Músico</i> Juan de Sequeiras <i>Arpista</i> Juan Bautista Chavarría	1. ^a Águeda Francisca 2. ^a Josefa Laura 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Manuela de Labaña
--	--	--	--

1696-1697 ¹³⁹⁵			
<i>Carlos Vallejo</i>		<i>Andrea de Salazar y Juan de Cárdenas</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Ángel 2. ^{do} José Garcés 3. ^{er} Antonio Ruiz 4. ^o Francisco del Castillo <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Juan de Castro <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Carlos de Villavicencio <i>Partes de por medio</i> Fernando Rosendo López Miguel de Escamilla <i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel de Villafior 2. ^{do} Alfonso de Flores <i>Apuntador</i> Juan Francisco de Tejera	<i>Damas</i> 1. ^a Isabel de Castro 2. ^a Sabina Pascual 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Mariana de León 5. ^a María de Villavicencio 6. ^a Juana de Robles <i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Gregorio Antonio 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Fernando de Castro <i>Sobresaliente</i> Gaspar de Olmedo <i>Barbas</i> 1. ^{er} Bernabé Álvarez 2. ^{do} Pedro Vázquez <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Manuel de Labaña 2. ^{do} Diego Rodríguez <i>Veje</i> Francisco de Castro <i>Parte de por medio</i> Cristóbal Gorri <i>Músico</i> Juan de Sequeiras <i>Arpista</i> Juan Bautista Chavarría <i>Apuntador</i> Ventura de Castro	<i>Damas</i> 1. ^a Águeda Francisca 2. ^a Josefa Laura 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Manuela de Labaña 6. ^a Margarita Ruano

¹³⁹⁵ AHVM.: 2-200-6.

1697-1698 ¹³⁹⁶			
<i>Carlos Vallejo</i>		<i>Juan de Cárdenas</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Ángel 2. ^{do} José Garcés 3. ^{er} Antonio Ruiz 4. ^o Gonzalo de Espinosa	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Sabina Pascual 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Juana de Robles 6. ^a Josefa de Cisneros	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Gregorio Antonio 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Fernando de Castro	<i>Damas</i> 1. ^a Eufrasia María de la Reina 2. ^a Isabel de Castro 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Margarita Ruano 5. ^a Manuela de Labaña
<i>Sobresaliente</i> Gaspar de Olmedo	<i>Sobresaliente</i> Juana de Olmedo, que ha de venir de Granada	<i>Sobresaliente</i> En blanco	<i>Sobresaliente</i> Josefa Laura
<i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Juan de Castro	<i>Barbas</i> Cisneros	<i>Barbas</i> 1. ^{er} Bernabé Álvarez 2. ^{do} Pedro Vázquez	<i>Barbas</i> 6. ^a María de Villavicencio
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Carlos de Villavicencio		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Manuel de Labaña 2. ^{dos} Diego Rodríguez y Francisco de Castro	
<i>Vejetes</i> Francisco de Fuentes		<i>Vejetes</i> Diego Rodríguez Francisco de Castro	
<i>Parte de por medio</i> Gonzalo de Espinosa		<i>Parte de por medio</i> Cristóbal Gorriç	
<i>Músico</i> Manuel de Villaflor		<i>Músico</i> Juan de Sequeiras	
<i>Arpista</i> Juan Bautista Chavarría		<i>Arpista</i> Alfonso de Flores	
<i>Apuntador</i> Ventura de Castro		<i>Apuntador</i> Juan Francisco Tejera	
		<i>Guardarropa</i> En blanco	

1698-1699 ¹³⁹⁷			
<i>Carlos Vallejo</i>		<i>Juan de Cárdenas</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Ángel 2. ^{do} José Garcés 3. ^{er} Antonio Ruiz	<i>Damas</i> 1. ^a Eufrasia María de la Reina 2. ^a Sabina Pascual 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Margarita Ruano 6. ^a Juana de Robles	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Gregorio Antonio 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Fernando de Castro	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Isabel de Castro 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Manuela de Labaña
<i>Sobresaliente</i> Gaspar de Olmedo	<i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros	<i>Sobresaliente</i> En blanco	<i>Sobresaliente</i> Josefa Laura
<i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Juan de Castro		<i>Barbas</i> 1. ^{er} Bernabé Álvarez 2. ^{do} Pedro Vázquez	<i>Barbas</i> 5. ^a Juana de Olmedo
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Alonso de Olmedo y Carlos de Villavicencio		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Manuel de Labaña 2. ^{dos} Diego Rodríguez y Francisco de Castro	<i>Graciosos</i> 6. ^a María de Castro
<i>Vejetes</i> Carlos de Villavicencio Alonso de Olmedo		<i>Vejetes</i> Diego Rodríguez Francisco de Castro	
<i>Partes de por medio</i>		<i>Parte de por medio</i> Cristóbal Gorriç	

¹³⁹⁶ AHVM.: 2-200-7.

¹³⁹⁷ AHVM.: 2-200-8.

Manuel Polope Antonio de Prado <i>Músicos</i> Manuel de Villafior Juan Bautista Chavarría		<i>Músicos</i> Juan de Sequeiros Alfonso de Flores Miguel Ferrer	
---	--	---	--

1699-1700 ¹³⁹⁸			
<i>Carlos Vallejo</i>		<i>Juan de Cárdenas</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Ángel 2. ^{do} José Garcés 3. ^{er} Antonio Ruiz 4. ^o Juan Antonio de Guevara <i>Sobresaliente</i> Alejandro de Guzmán <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Juan de Castro <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Alonso de Olmedo <i>Vejete</i> Francisco de la Fuente <i>Partes de por medio</i> Bartolomé de Robles <i>Músicos</i> Manuel de Villafior Juan Bautista Chavarría Isidro Jobar	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Petronila Caballero 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Juana de Robles 6. ^a Juana de Ondarro <i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Gregorio Antonio 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Fernando de Castro <i>Sobresaliente</i> Gaspar de Olmedo <i>Barbas</i> 1. ^{er} Bernabé Álvarez 2. ^{do} Pedro Vázquez <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco de Castro 2. ^{do} Diego Rodríguez <i>Vejetes</i> Diego Rodríguez <i>Parte de por medio</i> Cristóbal Gorri <i>Músicos</i> Juan de Sequeiros Alfonso de Flores Miguel Ferrer <i>Apuntador</i> Ventura de Castro	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Josefa Laura 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Manuela de Labaña 5. ^a Margarita Ruano 6. ^a Juana de Olmedo <i>Sobresaliente</i> Ana Hipólita

1700-1701 ¹³⁹⁹			
<i>Teresa de Robles</i>		<i>Juan de Cárdenas</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Gregorio Antonio 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Manuel Alonso 4. ^o Fernando de Castro <i>Sobresaliente</i> Manuel Garcés <i>Barbas</i> 1. ^{er} Bernabé Álvarez 2. ^{do} Juan de Castro <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco de Castro 2. ^{do} Diego Rodríguez <i>Vejete</i> Diego Rodríguez <i>Partes de por medio</i>	<i>Damas</i> 1. ^a Ana Hipólita 2. ^a Isabel de Castro 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Manuela de Labaña 5. ^a Mariana de León 6. ^a Juana de Robles <i>Sobresaliente</i> Juana de Ondarro	<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Antonio Ruiz 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Alonso de Molina <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Pedro Vázquez y Francisco Londoño <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Alonso de Olmedo <i>Músico</i> Manuel de Villafior <i>Arpista</i>	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa Laura 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Margarita Ruano 6. ^a Catalina María <i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros

¹³⁹⁸ AHVM.: 2-200-9.

¹³⁹⁹ AHVM.: 2-200-10.

Bartolomé de Robles <i>Músicos</i> Juan de Sequeiras Alfonso de Flores Miguel Ferrer <i>Apuntador</i> Ventura de Castro		1. ^{er} Juan Bautista Chavarría 2. ^{do} Manuel Jacinto <i>Apuntador</i> Juan Francisco Teixeira	
---	--	--	--

1701-1702 ¹⁴⁰⁰			
<i>Teresa de Robles</i>		<i>Manuel de Villaflor</i>	
<i>Galanes</i> 3. ^{er} Manuel Alonso <i>Músicos</i> Juan de Sequeiras Manuel Ferreira	<i>Damas</i> 2. ^a Isabel de Castro 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Manuela de Labaña 5. ^a Mariana de León 6. ^a Ángela Labaña	<i>Músico</i> Manuel de Villaflor	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Margarita Ruano 5. ^a Gabriela de Velarde

1702-1703 ¹⁴⁰¹			
<i>Gregorio Antonio</i>		<i>Manuel de Villaflor</i>	
<i>Arpista</i> Teresa Rita Feliciano Chaves	<i>Damas</i> 2. ^a Isabel de Castro 4. ^a Manuela de Labaña 6. ^a Ángela de Labaña	<i>Músicos</i> Alfonso de Flores	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Mariana de León 5. ^a Gabriela de Velarde

1703-1704 ¹⁴⁰²			
<i>Manuel de Villaflor</i>		<i>Juan Bautista Chavarría</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^{os} Alonso de Molina Juan Antonio, el Forastero <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Pedro Vázquez <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Gabriel de Ocaña <i>Vejeje</i> Gabriel de Ocaña <i>Partes de por medio</i> Alonso de Molina	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa Laura 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Mariana de León 5. ^a Gabriela Velarde 6. ^a Antonia de la Rosa <i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Antonio Ruiz 2. ^{do} Juan Simón 3. ^{er} Fernando de Castro 4. ^o Luis Jerónimo <i>Sobresaliente</i> Gregorio Antonio <i>Barbas</i> 1. ^{er} Bernabé Álvarez 2. ^{do} Lucas de San Juan <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco de Castro 2. ^{dos} Diego Rodríguez y Fernando Antonio <i>Músico</i> Juan de Sequeiros <i>Arpista</i>	<i>Damas</i> 1. ^a Ana Hipólita 2. ^a Isabel de Castro 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Beatriz Rodríguez 6. ^a La de Ocaña <i>Sobresaliente</i> Francisca Correa

¹⁴⁰⁰ Reconstrucción realizada a partir de la información contenida en SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía, origen y noticias...*, pp. 282, 443, 461, 492, 494-495, 501 y 514.

¹⁴⁰¹ Reconstrucción realizada a partir de AHVM.: 2-201-2 y SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía, origen y noticias...*, pp. 501, 514 y 558.

¹⁴⁰² AHVM.: 2-201-2.

Juan Antonio <i>el Forastero</i> <i>Músicos</i> Manuel de Villaflor Alfonso de Flores <i>Apuntador</i> Juan Francisco Tejera		Juan Bautista Chavarría <i>Guardarropa</i> A elección del autor	
---	--	---	--

1704-1705 ¹⁴⁰³			
<i>Manuel de Villaflor</i>		<i>Juan Bautista Chavarría</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^{os} Alonso de Molina Juan Antonio <i>el Forastero</i> <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Pedro Vázquez <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Gabriel de Ocaña <i>Vejete</i> Gabriel de Ocaña <i>Partes de por medio</i> Alonso de Molina Juan Antonio <i>el Forastero</i> <i>Músicos</i> Manuel de Villaflor Alfonso de Flores <i>Apuntador</i> Juan Francisco Tejera	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa Laura 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Mariana de León 5. ^a Gabriela Velarde 6. ^a Antonia de la Rosa <i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Antonio Ruiz 2. ^{do} Juan Simón 3. ^{er} Fernando de Castro 4. ^o Luis Jerónimo <i>Sobresaliente</i> Gregorio Antonio <i>Barbas</i> 1. ^{er} Bernabé Álvarez 2. ^{do} Lucas de San Juan <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco de Castro 2. ^{dos} Diego Rodríguez y Fernando Antonio <i>Músico</i> Juan de Sequeiros <i>Arpista</i> Juan Bautista Chavarría <i>Guardarropa</i> A elección del autor	<i>Damas</i> 1. ^a Ana Hipólita 2. ^a Isabel de Castro 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Beatriz Rodríguez 6. ^a La de Ocaña <i>Sobresaliente</i> Francisca Correa

1705-1706 ¹⁴⁰⁴			
<i>Manuel de Villaflor</i>		<i>Juan Bautista Chavarría</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^{os} Alonso de Molina Juan Antonio, <i>el Forastero</i> <i>Barbas</i> 1. ^{er} Carlos Vallejo 2. ^{do} Pedro Vázquez <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Gabriel de Ocaña	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa Laura 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Mariana de León 5. ^a Gabriela de Velarde 6. ^a Antonia de la Rosa <i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros	Antonio Ruiz Juan Simón Fernando de Castro Manuel Pacheco Ignacio Figueroa José Vela Bartolomé de Robles Francisco de la Cueva Francisco de Castro Juan de Castro Diego Rodríguez Juan Álvarez Gregorio Antonio	María de Navas Teresa de Robles Manuela de la Cueva Paula de Olmedo Antonia Montiel Ana Hipólita

¹⁴⁰³ AHVM.: 2-201-4.

¹⁴⁰⁴ AHVM.: 2-201-7.

<i>Vejete</i> Gabriel de Ocaña <i>Partes de por medio</i> Alonso de Molina Juan Antonio el <i>Forastero</i> <i>Músicos</i> Manuel de Villaflor Alfonso de Flores <i>Apuntador</i> Juan Francisco Tejera		Juan Montiel Juan Bautista Chavarría Juan de Sequeiros Ventura de Castro	
---	--	---	--

1706-1707 ¹⁴⁰⁵			
<i>Manuel de Villaflor</i>		<i>Juan Bautista Chavarría</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés <i>Barbas</i> Pedro Vázquez Manuel Alonso <i>Graciosos</i> Hipólito de Olmedo Manuel Pacheco <i>Músico</i> Manuel de Villaflor <i>Categoría sin especificar</i> Alonso de Molina Antonio Quirante Francisco Londoño José Andrés Guerrero	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Paula María de Rojas 5. ^a Gabriela de Velarde 6. ^a Catalina Francisca	Antonio Ruiz Juan Simón Fernando de Castro Manuel Pacheco Ignacio de Figueroa Diego Rodríguez Francisco de la Cueva Bartolomé de Robles Gregorio Antonio Juan Martínez Francisco de Castro Juan de Castro Juan de Sequeiras Ventura de Castro Juan Álvarez	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Ana Hipólita 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Manuela de la Cueva 5. ^a Antonia Montiel <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo

1707-1708 ¹⁴⁰⁶			
<i>Sabina Pascual</i>		<i>Juan Bautista Chavarría</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Antonio Ruiz 2. ^{do} Juan Álvarez 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Alonso de Molina 5. ^o Antonio Quirante <i>Sobresaliente</i> José Andrés <i>Barbas</i> 1. ^{er} Pedro Vázquez 2. ^{do} Manuel Alonso <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Antonio Vela <i>Partes de por medio</i> Francisco Rico	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa Laura 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Beatriz Rodríguez 5. ^a Gabriela Velarde <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo	<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Fernando de Castro 4. ^o Manuel Pacheco 5. ^o Ignacio de Figueroa <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan Simón 2. ^{do} Juan de Sequeiras <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco de Castro 2. ^{do} Manuel Pacheco <i>Partes de por medio</i> Diego Rodríguez <i>Músicos</i> Juan de Sequeiras	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Manuela de la Cueva 4. ^a Antonia Montiel 5. ^a María Teresa <i>Sobresaliente</i> Ana Hipólita

¹⁴⁰⁵ VAREY, J. E.; SHERGOLD, N. D. y DAVIS, C., *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719...*, p. 88; y SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía, origen y noticias...*, pp. 476, 494 y 500.

¹⁴⁰⁶ AHVM.: 2-201-8 y BNE, MSS/14074/1:2.

Francisco Londoño <i>Músico</i> José de Salas <i>Arpista</i> Alfonso de Flores <i>Apuntador</i> Alfonso de Flores		Pedro de Castro	
---	--	-----------------	--

1708-1709 ¹⁴⁰⁷			
<i>José Garcés</i>		<i>Juan Bautista Chavarría</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés <i>Barbas</i> Pedro Vázquez Manuel Alonso <i>Graciosos</i> Hipólito de Olmedo Manuel Pacheco <i>Categoría sin especificar</i> Alonso de Molina Antonio Quirante Francisco Rico Francisco Londoño José Andrés Guerrero	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Beatriz Rodríguez 5. ^a María Teresa, la Dentona 6. ^a Catalina Francisca <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Antonio Ruiz 2. ^{do} Juan Simón 3. ^{er} José de Prado <i>Barba</i> Juan Montiel <i>Graciosos</i> Francisco de Castro Antonio Vela <i>Categoría sin especificar</i> Damián de Castro Manuel Pacheco José Andrés Guerrero Francisco de la Cueva Ventura de Castro Juan Francisco Tejera	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Ana Hipólita 3. ^a Manuela de la Cueva 4. ^a Antonia Montiel 5. ^a Juana de Orozco 6. ^a Manuela Cabello

1709-1710 ¹⁴⁰⁸			
<i>José Garcés</i>		<i>Juan Bautista Chavarría</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Juan Álvarez 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Alonso de Molina 5. ^o Antonio Quirante <i>Barbas</i> 1. ^{er} Pedro Vázquez 2. ^{do} Manuel Alonso <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito Olmedo 2. ^{do} Manuel Pacheco <i>Partes de por medio</i> Francisco Rico <i>Músicos</i> Pedro José de Castro Alfonso de Flores José de Salas <i>Apuntador</i> Juan Bautista	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Paula María de Rojas 3. ^a Teresa de Robles 4. ^a Beatriz Rodríguez 5. ^a María Teresa, la Dentona 6. ^a Josefa de Sesma <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Antonio Ruiz 2. ^{do} Juan Simón 3. ^{er} José de Prado 4. ^o José Guerrero <i>Barbas</i> 1. ^{er} Lucas de San Juan 2. ^o Juan Montiel <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco de Castro 2. ^{do} Antonio Vela <i>Vejete</i> Diego Rodríguez <i>Partes de por medio</i> Diego Rodríguez Francisco de la Cueva <i>Músicos</i> 1. ^{er} Juan de Sequeiras 2. ^{do} Juan Bautista Chavarría	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Ana Hipólita 3. ^a Manuela de la Cueva 4. ^a Antonia Montiel 5. ^a Juana de Orozco 6. ^a Manuela Cabello <i>Sobresaliente</i> Josefa Laura

¹⁴⁰⁷ DAVIS, C. y VAREY, J. E. «Las compañías de actores de los corrales...», pp. 177-180.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*

		<i>Apuntador</i> Alfonso de Robles	
--	--	---------------------------------------	--

1710-1711 ¹⁴⁰⁹			
<i>José Garcés</i>		<i>Juan Bautista Chavarría</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Juan Álvarez 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Antonio Quirante 5. ^o Alonso de Molina	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Gabriela Navarro 5. ^a Agustina Mosquera	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Antonio Ruiz 2. ^{do} Juan Simón 3. ^{er} José de Prado 4. ^o José Andrés Guerrero	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas 2. ^a Josefa Laura 3. ^a Beatriz Rodríguez 4. ^a María Teresa, la Dentona 5. ^a Juana de Orozco
<i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel Alonso 2. ^{do} Pedro Vázquez	<i>Sobresaliente</i> Juana Navarro	<i>Barbas</i> 1. ^{er} José Andrés Guerrero 2. ^{do} Lucas de San Juan	<i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco de Castro 2. ^{do} Manuel Pacheco		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Hipólito de Olmedo 2. ^{do} Lucas de San Juan	
<i>Partes de por medio</i> Francisco Londoño		<i>Partes de por medio</i> Diego Rodríguez Francisco de la Cueva Matías de Morales	
<i>Músicos</i> Pedro José de Castro José Lanuza		<i>Músicos</i> 1. ^{er} Juan de Sequeiras 2. ^{do} Salvador de Navas	
<i>Apuntador</i> Bautista Ventura		<i>Apuntadores</i> Juan Francisco Tejera Diego Rodríguez	

1711-1712 ¹⁴¹⁰			
<i>José Garcés</i>		<i>José de Prado</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Juan Álvarez 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Antonio Quirante	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a María Teresa, la Dentona 4. ^a Juana de Orozco 5. ^a Francisca de Borja 6. ^a Petronila de Morales	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Juan Simón 2. ^{do} José de Prado 3. ^{er} Manuel Pacheco 4. ^o Juan Quirante	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres 2. ^a Josefa Laura 3. ^a Beatriz Rodríguez 4. ^a Faustina de Robles 5. ^a Manuela de Bados
<i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel Alonso 2. ^{do} Luis Jerónimo	<i>Sobresaliente</i> Agustina Mosquera	<i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan Antonio Guevara 2. ^{do} Lucas de San Juan	<i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Juan de Castro 2. ^{do} Bernabé Vela		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco de Castro 2. ^{do} Francisco Rico	
<i>Vejeje</i> Ramón de Villaflor		<i>Partes de por medio</i> Francisco de la Cueva Diego Rodríguez Matías de Morales	
<i>Partes de por medio</i> Matías de Morales Ramón de Villaflor		<i>Músicos</i> 1. ^{er} Juan de Sequeiras	
<i>Músicos</i> 1. ^{er} Pedro José de Castro 2. ^o Juan de Chaves			
<i>Apuntador</i>			

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*

¹⁴¹⁰ *Ibid.*

Juan Bautista <i>Cobrador</i> Cristóbal Lorenzo		2. ^{do} Salvador de Navas <i>Apuntador</i> Agustín de Moya	
---	--	---	--

1712-1713 ¹⁴¹¹			
<i>José Garcés</i>		<i>José de Prado</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Juan Álvarez 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Antonio Quirante	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Isabel Gamarra 5. ^a Francisca de Borja 6. ^a Petronila de Morales	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Juan Simón 2. ^{do} José de Prado 3. ^{er} Juan Quirante 4. ^o Bernabé Vela	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres 2. ^a Ángela de Fuentes 3. ^a Beatriz Rodríguez 4. ^a Faustina de Robles 5. ^a Manuela de Bados
<i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel Alonso 1. ^{er} Antonio Gamarra 2. ^{do} Luis Jerónimo	<i>Sobresaliente</i> Agustina Mosquera	<i>Sobresaliente</i> José Andrés Guerrero	<i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Juan de Castro 2. ^{do} Manuel Pacheco		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco de Castro 2. ^{do} Francisco Rico	
<i>Vejete</i> Juan Vázquez		<i>Vejete</i> Diego Rodríguez	
<i>Partes de por medio</i> Juan Ordóñez		<i>Partes de por medio</i> Francisco de la Cueva Diego Rodríguez	
<i>Músicos</i> 1. ^{er} Pedro José de Castro 2. ^o Juan de Chaves		<i>Músicos</i> 1. ^{er} Juan de Sequeiras 2. ^{do} Salvador de Navas	
<i>Apuntador</i> Juan Bautista Bautista Ventura <i>Cobrador</i> Cristóbal Lorenzo		<i>Apuntador</i> Agustín de Moya	

1713-1714 ¹⁴¹²			
<i>José Garcés</i>		<i>José de Prado</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Juan Álvarez 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Luis Jerónimo	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Paula María de Rojas 4. ^a Juana de Orozco 5. ^a Tomasa Monje 6. ^a Francisca de Borja	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Alejandro de Guzmán 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} José de Prado 4. ^o Juan Quirante	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres 2. ^a Ángela de Fuentes 2. ^a Ana de Espinosa 3. ^a Manuela de Labaña 4. ^a Beatriz Rodríguez 5. ^a Faustina de Robles 6. ^a Manuela de Bados
<i>Barbas</i> Manuel Alonso José Andrés Guerrero	<i>Sobresalientes</i> Josefa de Cisneros Agustina Mosquera	<i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan Antonio Guevara 2. ^{do} Lucas de San Juan	<i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo
<i>Graciosos</i> Antonio Vela Juan de Castro		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco de Castro 2. ^{do} Francisco Rico	
<i>Vejete</i> Juan Vázquez		<i>Vejete</i> Diego Rodríguez	
<i>Partes de por medio</i> Miguel Orozco Ramón de Villaflor Francisco Londoño		<i>Partes de por medio</i> Francisco de la Cueva	

¹⁴¹¹ *Ibid.*

¹⁴¹² *Ibid.*

<i>Músicos</i> José de Salas Diego Puche <i>Violón</i> Juan de Chaves		<i>Músicos</i> 1. ^{er} Juan de Sequeiras 2. ^{do} Salvador de Navas <i>Apuntador</i> Agustín de Moya	
---	--	---	--

1714-1715 ¹⁴¹³			
<i>José Garcés</i>		<i>José de Prado</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Juan Álvarez 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Ramón Verdugo 5. ^o Ramón de Villaflor <i>Sobresaliente</i> José Andrés Guerrero <i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel Alonso 2. ^{do} Alonso de Molina <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Antonio de la Plana 2. ^{do} Juan Vázquez 2. ^{do} Manuel de San Miguel <i>Vejete</i> Francisco Londoño <i>Partes de por medio</i> Ramón de Villaflor Francisco Londoño <i>Músicos</i> 1. ^{er} José de Salas 2. ^{do} Juan de Chaves <i>Apuntador</i> Felipe Ramírez	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Faustina de Robles 4. ^a Gertrudis de San Miguel 5. ^a Francisca de Borja 6. ^a Francisca de Castro <i>Sobresaliente</i> Agustina Mosquera	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Alejandro de Guzmán 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} José de Prado 4. ^o Juan Quirante <i>Sobresaliente</i> Ignacio de Sequeiros <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan Antonio Guevara 2. ^{do} Lucas de San Juan <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rico 2. ^{do} Diego Rodríguez <i>Vejete</i> Diego Rodríguez <i>Partes de por medio</i> Francisco de la Cueva <i>Músicos</i> 1. ^{er} Juan de Sequeiros 2. ^{do} Salvador de Navas <i>Apuntador</i> Agustín de Moya	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres 2. ^a Ana de Espinosa 3. ^a Manuela de Labaña 4. ^a Beatriz Rodríguez 5. ^a Gertrudis de San Miguel 5. ^a /6. ^a Manuela de Bados 6. ^o Manuela de Bados <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo

1715-1716 ¹⁴¹⁴			
<i>José Garcés</i>		<i>José de Prado</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Juan Álvarez 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Ramón Verdugo 5. ^o Ramón de Villaflor <i>Sobresalientes</i> José Andrés Guerrero Manuel Joaquín <i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel Alonso 2. ^{do} Alonso de Molina <i>Graciosos</i>	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Faustina de Robles 4. ^a Gertrudis de San Miguel 5. ^a Francisca de Borja 6. ^a Francisca de Castro <i>Sobresaliente</i>	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Alejandro de Guzmán 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} José de Prado 4. ^o José Andrés Guerrero 5. ^o Francisco de la Cueva <i>Sobresaliente</i> Ignacio Sequeira <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan Antonio Guevara	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres 2. ^a Ana de Espinosa 3. ^{as} Beatriz Rodríguez, Manuela Labaña y Petronila Quirante 4. ^a Petronila de Villavicencio 5. ^a / 6. ^a Manuela de Bados <i>Sobresaliente</i>

¹⁴¹³ *Ibid.*

¹⁴¹⁴ *Ibid.*

1. ^{er} Antonio de la Plana 2. ^{do} Manuel de San Miguel <i>Parte de por medio</i> Francisco Londoño <i>Músicos</i> 1. ^{er} José de Salas 2. ^{do} Juan de Chaves <i>Apuntador</i> Felipe Ramírez	Agustina Mosquera	2. ^{do} Lucas de San Juan <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rico 2. ^{do} Diego Rodríguez <i>Parte de por medio</i> Matías de Morales <i>Músicos</i> 1. ^{er} Juan de Sequeiras 2. ^{do} Salvador de Navas <i>Apuntador</i> Agustín de Moya	Paula de Olmedo
--	-------------------	--	-----------------

1716-1717 ¹⁴¹⁵			
<i>Juan Álvarez</i>		<i>José de Prado</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Juan Álvarez 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Ramón Verdugo 5. ^o Ramón de Villaflores <i>Sobresaliente</i> Pedro Quirante <i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel Alonso 2. ^{do} Alonso de Molina <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Juan de Castro 2. ^{do} Alonso de Olmedo <i>Vejete</i> Francisco Londoño <i>Músicos</i> 1. ^{er} José de Salas 2. ^{do} Juan de Chaves <i>Apuntador</i> Agustín de Moya	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Gertrudis de San Miguel 4. ^a Francisca de Borja 5. ^a Francisca de Borja 6. ^a Francisca de Castro <i>Sobresaliente</i> Agustina Mosquera	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Alejandro de Guzmán 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} José de Prado 4. ^o Juan Quirante 5. ^o Francisco de la Cueva <i>Sobresaliente</i> Ignacio Sequeira <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan Antonio Guevara 2. ^{do} Lucas de San Juan <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rico 2. ^{do} Antonio de la Plana <i>Vejete</i> Diego Rodríguez <i>Parte de por medio</i> Matías de Morales <i>Músicos</i> 1. ^{er} Juan de Sequeiras 2. ^{do} Salvador de Navas <i>Apuntador</i> Felipe Ramírez	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres 2. ^a Ana de Espinosa 3. ^a Beatriz Rodríguez 4. ^a Águeda de Ondarro 5. ^a Manuela de Bados 6. ^a Rosa de Ondarro <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo

1717-1718 ¹⁴¹⁶			
<i>Juan Álvarez</i>		<i>José de Prado</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Juan Álvarez 3. ^{er} Juan de Cárdenas 4. ^o Ramón Verdugo <i>Sobresaliente</i> Manuel Joaquín	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a Josefa de Cisneros 3. ^a Francisca de Borja	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Alejandro de Guzmán 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} José de Prado 4. ^o Juan Quirante	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres 2. ^a Ana de Espinosa 3. ^a Petronila Quirante

¹⁴¹⁵ *Ibid.*

¹⁴¹⁶ *Ibid.*

<p><i>Barbas</i> 1.^{er} Manuel Alonso 2.^{do} Alonso de Molina</p> <p><i>Graciosos</i> 1.^{er} Manuel de Castro 1.^{er} Juan de Castro 2.^{do} Alonso de Olmedo</p> <p><i>Vejete</i> Francisco Londoño</p> <p><i>Parte de por medio</i> Ramón de Villaflor</p> <p><i>Músicos</i> 1.^{er} José de Salas 2.^{do} Juan de Chaves</p> <p><i>Apuntador</i> Alfonso de Robles</p>	<p>4.^a Francisca de Castro 5.^a Mariana de Urrieta 6.^a María de San Miguel</p> <p><i>Sobresaliente</i> Agustina Mosquera</p>	<p>5.^o Francisco de la Cueva</p> <p><i>Sobresaliente</i> José de Pedro</p> <p><i>Barbas</i> 1.^{er} Juan Antonio Guevara 2.^{do} Lucas de San Juan</p> <p><i>Graciosos</i> 1.^{er} Francisco Rico 2.^{do} Antonio de la Plana</p> <p><i>Vejete</i> Diego Rodríguez</p> <p><i>Parte de por medio</i> Francisco de la Cueva</p> <p><i>Músicos</i> 1.^{er} Juan de Sequeiras 2.^{do} Salvador de Navas</p> <p><i>Apuntador</i> Felipe Ramírez</p>	<p>4.^a Águeda de Ondarro 5.^a Manuela de Bados 6.^a Juana de la Rosa</p> <p><i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo</p> <p><i>Cobrador</i> María Esperanza</p>
--	--	---	--

1718-1719 ¹⁴¹⁷			
<i>Juan Álvarez</i>		<i>José de Prado</i>	
<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Juan Álvarez 2.^{do} Manuel Joaquín 3.^{er} Ramón Verdugo 4.^o Matías de Morales</p> <p><i>Sobresaliente</i> Pedro Melo</p> <p><i>Barbas</i> 1.^{er} Manuel Alonso 2.^{do} Alonso de Molina</p> <p><i>Graciosos</i> 1.^{er} Juan de Castro 2.^{do} Manuel Pacheco</p> <p><i>Vejete</i> Francisco Londoño</p> <p><i>Partes de por medio</i> Ramón de Villaflor Manuel de Castro</p> <p><i>Músicos</i> 1.^{er} José de Salas 2.^{do} Juan de Chaves</p> <p><i>Apuntador</i> Juan Bautista López</p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Sabina Pascual 2.^a Margarita de Soto 3.^a Francisca de Borja 4.^a Juana de la Rosa 5.^a/6.^a Mariana de Urrieta 5.^a/6.^a María de San Miguel</p> <p><i>Sobresaliente</i> Francisca Palomino</p>	<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Alejandro de Guzmán 2.^{do} Damián de Castro 3.^{er} José de Prado 4.^o Juan Quirante 5.^o Francisco de la Cueva</p> <p><i>Sobresaliente</i> José de Pedro</p> <p><i>Barbas</i> 1.^{er} Juan Antonio Guevara 2.^{do} Lucas de San Juan</p> <p><i>Graciosos</i> 1.^{er} Francisco Rico 2.^{do} Antonio de la Plana</p> <p><i>Vejete</i> Diego Rodríguez</p> <p><i>Músicos</i> 1.^{er} Juan de Sequeiras 2.^{do} Salvador de Navas</p> <p><i>Apuntador</i> Felipe Ramírez</p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Manuela de Torres 2.^a Ana de Espinosa 3.^a Petronila Quirante 4.^a Águeda de Ondarro 5.^a Josefa López 6.^a Manuela de Bados</p> <p><i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo</p>

1719-1720¹⁴¹⁸

¹⁴¹⁷ *Ibid.*

¹⁴¹⁸ SALVO Y VELA, J. *Introducción a un baile y juego...*, f. 2r.; y SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. *Genealogía...*, p. 79.

<i>Sabina Pascual</i>		<i>José de Prado</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Juan Álvarez 2. ^{do} Manuel Joaquín 3. ^{er} Ramón Verdugo 4. ^o Matías de Morales	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual, viuda de Manuel de Villaflor 2. ^a Margarita de Soto 3. ^a Francisca de Borja, casada con Juan de Chaves 4. ^a Juana de la Rosa o Juana de San José 5. ^a Mariana de Urrieta 6. ^a María de San Miguel, soltera	Alejandro de Guzmán José de Prado Juan Quirante José de Pedro Lucas de San Juan Francisco Rico de Urrieta Antonio de la Plana Diego Rodríguez Francisco Antonio de la Cueva Salvador de Navas	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres 2. ^a Ana de Espinosa 3. ^a Petronila Quirante 4. ^a Águeda de Ondarro 5. ^a Josefa López 6. ^a Manuela de Bados
<i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel Alonso 2. ^{do} Alonso de Molina	<i>Sobresaliente</i> Francisca Palomino		<i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Juan de Castro 2. ^{do} Manuel Pacheco			
<i>Vejete</i> Francisco Londoño			
<i>Músicos</i> Baltasar Caballero Juan de Chaves			
<i>Categoría sin especificar</i> Ramón de Villaflor Fernando de Mesa Manuel de San Miguel			

1720-1721 ¹⁴¹⁹			
<i>Juan Álvarez</i>		<i>José de Prado</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Juan Álvarez 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Juan Quirante 4. ^o Matías de Morales	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres, mujer de Francisco García del Castillo 2. ^a Manuela Vela, viuda de Fernando de Castro 3. ^a Francisca de Castro, casada con Ramón Villaflor 4. ^a Antonia Mejía, soltera 5. ^a Francisca Quirante, soltera 6. ^a Manuela de Bados, casada con Juan Quirante	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Alejandro de Guzmán 2. ^{do} José de Prado 3. ^{er} Ramón Verdugo 4. ^o Manuel de Castro	<i>Damas</i> 1. ^a María de Navas, viuda 2. ^a Petronila Jibaja, mujer de José de Prado 3. ^a Francisca de Borja, mujer de Juan de Chaves 4. ^a María de San Miguel, soltera 5. ^a Josefa López, soltera 6. ^a Rosa Rodríguez, soltera
<i>Sobresaliente</i> Manuel Joaquín	<i>Sobresaliente</i> Mariana de Guevara	<i>Barbas</i> 1. ^{er} Salvador de Navas 2. ^{do} Lucas de San Juan	<i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo, mujer de Francisco Rico
<i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel Alonso 2. ^{do} Alonso de Molina		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rico 2. ^{do} Antonio de la Plana	
<i>Vejete</i> Francisco Londoño		<i>Vejete</i> Diego Rodríguez	
<i>Parte de por medio</i> Ramón de Villaflor		<i>Partes de por medio</i> Francisco de la Cueva Manuel de San Miguel	
<i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel Ferreira 2. ^{do} Baltasar Caballero		<i>Músicos</i> 1. ^{er} José de Salas 2. ^{do} Juan de Chaves	
<i>Apuntador</i> Bautista Ventura			

1721-1722 ¹⁴²⁰	
<i>Juan Álvarez</i>	<i>José de Prado</i>

¹⁴¹⁹ VAREY, J. E.; SHERGOLD, N. D. y DAVIS, C., *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719...*, p. 98.

¹⁴²⁰ OLMOS, Á. M. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 13...* pp. 10-11.

<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Juan Álvarez 2.^{do} Damián de Castro 3.^{er} en blanco 4.^o Matías de Morales 5.^o Ramón de Villafior</p> <p><i>Sobresaliente</i> Manuel Joaquín</p> <p><i>Barbas</i> 1.^{er} Alonso de Molina 2.^{do} Manuel Alonso</p> <p><i>Graciosos</i> 1.^{er} Ignacio Cerquera 2.^{do} Manuel Pacheco</p> <p><i>Vejete</i> Francisco Londoño</p> <p><i>Músicos</i> 1.^{er} Manuel Ferreira 2.^{do} Juan de Chaves</p> <p><i>Apuntador</i> Bautista Ventura</p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Sabina Pascual, viuda de Manuel de Villafior 2.^a Águeda Guerrero y Ondarro, soltera 3.^a Francisca de Castro, mujer de Ramón Villafior 4.^a Antonia Mejía, soltera 5.^a Rita de Labaña, soltera 6.^a María Benet, mujer de Fernando de Mesa</p> <p><i>Sobresaliente</i> Mariana de Guevara, mujer de Manuel Ferreira</p>	<p><i>Galanes</i> 1.^{er} José Garcés 2.^{do} José de Prado 3.^{er} Ramón Verdugo 4.^o Gaspar Guzmán 5.^o Francisco de la Cueva</p> <p><i>Sobresaliente</i> Manuel de Castro</p> <p><i>Barbas</i> 1.^{er} Alejandro de Guzmán 2.^{do} Lucas de San Juan</p> <p><i>Graciosos</i> 1.^{er} Francisco Rico 2.^{do} Antonio de la Plana</p> <p><i>Vejete</i> Diego Rodríguez</p> <p><i>Parte de por medio</i> Manuel de San Miguel</p> <p><i>Músicos</i> 1.^{er} José de Salas 2.^{do} Salvador de Navas</p> <p><i>Apuntador</i> Vicente Camacho</p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Manuela de Torres, mujer de Francisco del Castillo 2.^a Petronila Jibaja, mujer de José de Prado 3.^a María de San Miguel, soltera 4.^a Paula de Olmedo, casada con Francisco Rico 5.^a Josefa López, soltera 6.^a Rosa Rodríguez, soltera</p> <p><i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros, casada con José Garcés</p>
--	--	---	--

1722-1723 ¹⁴²¹			
<i>Ignacio Cerqueira</i>		<i>José de Prado</i>	
<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Damián de Castro 2.^{do} Juan Quirante 3.^{er} Matías de Morales 4.^o Ramón de Villafior 5.^o Francisco Londoño</p> <p><i>Sobresaliente</i> Manuel Joaquín</p> <p><i>Barbas</i> 1.^{er}/2.^{do} Manuel Alonso y Alonso de Molina, partiendo</p> <p><i>Graciosos</i> 1.^{er} Ignacio Cerqueira 2.^{do} Manuel Pacheco</p> <p><i>Vejete</i> Francisco Londoño</p> <p><i>Músicos</i> 1.^{er} Manuel Ferreira 2.^{do} Félix Ferreira</p> <p><i>Violón</i> Juan de Chaves</p> <p><i>Apuntador</i> Bautista Ventura</p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Sabina Pascual, viuda de Manuel de Villafior 2.^a Águeda Guerrero y Ondarro, soltera 3.^a Francisca de Castro, mujer de Ramón Villafior 4.^a/5.^a Francisca Quirante y Antonia Mejía, solteras 6.^a María Benet, mujer de Fernando de Mesa</p> <p><i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros, casada con José Garcés</p>	<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Juan Álvarez 2.^{do} José de Prado 3.^{er} Ramón Verdugo 4.^o Gaspar Guzmán 5.^o Francisco de la Cueva</p> <p><i>Sobresaliente</i> Manuel de Castro</p> <p><i>Barbas</i> 1.^{er} Alejandro de Guzmán 2.^{do} Lucas de San Juan</p> <p><i>Graciosos</i> 1.^{er} Francisco Rico 2.^{do} Antonio de la Plana</p> <p><i>Vejete</i> Diego Rodríguez</p> <p><i>Parte de por medio</i> Manuel de San Miguel</p> <p><i>Músicos</i> 1.^{er} José de Salas 2.^{do} Salvador de Navas</p> <p><i>Apuntador</i></p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Manuela de Torres, mujer de Francisco del Castillo 2.^a Petronila Jibaja, mujer de José de Prado</p> <p><i>Otras damas</i> María de San Miguel, soltera Ana Lorenzo, soltera Rosa Rodríguez, soltera Josefa López, soltera</p> <p><i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo, casada con Francisco Rico</p>

¹⁴²¹ *Ibid.*, p. 12.

		Vicente Camacho	
--	--	-----------------	--

1723-1724 ¹⁴²²			
<i>Ignacio Cerqueira</i>		<i>José de Prado</i>	
José Garcés Damián de Castro Juan Quirante Matías de Morales Ramón de Villaflor Francisco Londoño Manuel Alonso Alonso de Molina Ignacio Cerqueira Manuel Pacheco José Esteban Manuel Joaquín Manuel Ferreira Félix Ferreira Bautista Ventura	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual, viuda 2. ^a Águeda Ondarro, soltera 3. ^a Francisca de Castro, casada con Ramón Villaflor 4. ^a Ana Lorenzo, casada con Alonso de Olmedo 5. ^a Antonia Mejía, casada con Juan Quirante 6. ^a María Benet, mujer de Fernando de Mesa <i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros, casada con José Garcés	Juan Álvarez José de Prado Ramón Verdugo Gaspar Guzmán Francisco de la Cueva Juan Camacho Manuel de Castro Francisco Rico <i>Músico interino</i> 1. ^{er} Juan Cerqueira <i>Apuntador</i> Vicente Camacho	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres, mujer de Francisco del Castillo 2. ^a Petronila Jibaja, mujer de José de Prado 3. ^a María de San Miguel, soltera 4. ^a Rosa Rodríguez, soltera 5. ^a Andrea López y Juan López, su padre se hallan temporalmente fuera de Madrid 6. ^a Josefa López, soltera <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo, casada con Francisco Rico

1724-1725 ¹⁴²³			
<i>Ignacio Cerqueira</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
José Garcés Damián de Castro Juan Quirante Matías de Morales Ramón de Villaflor Alonso de Olmedo Ignacio Cerqueira Manuel Pacheco Alonso de Molina Manuel Alonso José Esteban Francisco Londoño Manuel Ferreira Félix Ferreira Bautista Ventura	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual, viuda de Manuel de Villaflor 2. ^a Águeda Ondarro, soltera 3. ^a Francisca de Castro, casada con Ramón Villaflor 4. ^a Antonia Mejía, casada con Juan Quirante 5. ^a Ana Lorenzo, casada con Alonso de Olmedo 6. ^a María Benet, mujer de Fernando de Mesa <i>Sobresaliente</i>	Manuel Joaquín Ramón Verdugo Gaspar de Guzmán Juan López Juan Camacho Francisco Rico Antonio de la Plana Bernardo Esteban José de Salas Francisco Estornut Francisco de la Cueva Manuel de San Miguel Manuel de Castro Vicente Camacho	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres, mujer de Francisco del Castillo 2. ^a Petronila Jibaja, viuda 3. ^a María de San Miguel, casada con Pedro Vela 4. ^a Rosa Rodríguez, soltera 5. ^a Andrea López, soltera 6. ^a Josefa López, soltera <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo, casada con Francisco Rico

¹⁴²² *Ibid.*, p. 13.

¹⁴²³ BNE, MSS 14074/1:13.

	Josefa de Cisneros, casada con José Garcés		
--	--	--	--

1725-1726 ¹⁴²⁴			
<i>Francisco Londoño</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
José Garcés Damián de Castro Juan Quirante Matías de Morales Ramón de Villafior Ignacio Cerqueira Manuel Pacheco Francisco Londoño Alonso de Olmedo Manuel Ferreira Félix Ferreira Manuel Alonso Alonso Molina Bautista Ventura José Esteban	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual, viuda de Manuel de Villafior 2. ^a Águeda Ondarro, soltera 3. ^a Francisca de Castro, casada con Ramón Villafior 4. ^a Antonia Mejía, casada con Juan Quirante 5. ^a Ana Lorenzo, casada con Alonso de Olmedo 6. ^a María Benet, mujer de Fernando de Mesa <i>Sobresaliente</i> Josefa de Cisneros, casada con José Garcés	Juan Álvarez Manuel Joaquín Ramón Verdugo Gaspar de Guzmán Francisco de la Cueva Francisco Rico Antonio de la Plana Juan López Juan Camacho José de Salas Francisco Estornut Manuel de San Miguel Bernardo Esteban Manuel de Castro Vicente Camacho Salvador de Navas	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres, mujer de Francisco del Castillo 2. ^a Petronila Jibaja, viuda de José de Prado 3. ^a María de San Miguel, casada con Pedro Vela 4. ^a Rosa Rodríguez, soltera 5. ^a Josefa López, soltera <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo, casada con Francisco Rico

1726-1727 ¹⁴²⁵			
<i>Ignacio Cerqueira</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Joaquín 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Juan Quirante 4. ^o Matías de Morales 5. ^o Alejandro de Guzmán <i>Sobresaliente</i> Juan de Castro <i>Barbas</i> Manuel Alonso y Alonso Molina, partiendo <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Ignacio Cerqueira 2. ^{do} Manuel Pacheco <i>Vejete</i> Francisco Londoño <i>Músico</i>	<i>Damas</i> 1. ^a Sabina Pascual 2. ^a María Teresa Contreras 3. ^a Ana Lorenzo y Juana Vázquez, partiendo 4. ^a Antonia Mejía 5. ^a Ana Lorenzo y Juana Vázquez, partiendo 6. ^a Josefa Sanz <i>Sobresaliente</i> Manuela Mejía <i>Supernumeraria</i> Juana de Inestrosa	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel de Castro 2. ^{do} Carlos Rafael García 3. ^{er} Ramón Verdugo 4. ^o Nicolás Moro 5. ^o Francisco de la Cueva <i>Sobresaliente</i> Gaspar de Guzmán <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan López 2. ^{do} Juan Camacho <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rico 2. ^{do} Antonio de la Plana <i>Partes de por medio</i> Manuel de San Miguel Bernardo Esteban <i>Músicos</i>	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres 2. ^a Petronila Jibaja 3. ^a María de San Miguel 4. ^a Andrea López 5. ^a Josefa López 6. ^a María Hidalgo <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo

¹⁴²⁴ AHVM.: 2-203-7

¹⁴²⁵ BNE, MSS 14074/1:15.

Bernardo Lozano <i>Violón</i> Félix Ferreira Apuntador Manuel Antonio Tocino		1. ^{er} Francisco Estornut 2. ^{do} Salvador de Navas <i>Apuntador</i> Bautista Ventura	
<i>José Ferrer (Lisboa)</i> ¹⁴²⁶			
<i>Galanes</i> 4. ^o Matías de Orozco 5. ^o Ramón de Villafior <i>Gracioso</i> 1. ^{er} Antonio Vela		<i>Damas</i> 1. ^a Águeda de Ondarro 2. ^a Francisca de Castro 3. ^a Rosa Rodríguez 4. ^a María Antonia de Castro	

<i>1727-1728</i> ¹⁴²⁷			
<i>Antonio Vela</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} José Esteban 3. ^{er} Juan Quirante 4. ^o Matías de Orozco 5. ^o Juan Plasencia <i>Sobresaliente</i> Manuel Joaquín <i>Barbas</i> 1. ^{er} Alonso Molina 2. ^{do} Juan Camacho <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Antonio Vela 2. ^{do} Manuel Pacheco <i>Vejete</i> Francisco Londoño <i>Parte de por medio</i> Pedro Vela <i>Músicos</i> 1. ^{er} Bernardo Lozano 2. ^{do} Félix Ferreira Apuntador José de Rivas	<i>Damas</i> 1. ^a Águeda Ondarro, soltera 2. ^a Juana Orozco, casada con Antonio Vela 3. ^a Rita de Orozco, soltera 4. ^a Antonia Mejía, casada con Juan Quirante 5. ^a María Orozco, soltera 6. ^a Ana Lorenzo, para los tiples, soltera 7. ^a Josefa Sanz, soltera <i>Sobresaliente</i> Francisca Quirante	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel de Castro 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Ramón Verdugo 4. ^o Matías de Morales 5. ^o Ramón de Villafior <i>Sobresaliente</i> Gaspar de Guzmán <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan López 2. ^{do} Salvador de Navas <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rico 2. ^{do} Antonio de la Plana <i>Partes de por medio</i> Francisco de la Cueva Juan de Castro <i>Vejete</i> Bernardo Esteban <i>Músicos</i> 1. ^{er} en blanco 2. ^{do} Francisco Estornut <i>Apuntador</i> Bautista Ventura	<i>Damas</i> 1. ^a Manuela de Torres, casada con Francisco del Castillo 2. ^a Petronila Jibaja, viuda de José de Prado 3. ^a Francisca de Castro, casada con Ramón de Villafior 4. ^a Andrea López, soltera 5. ^a Josefa López, soltera 6. ^a Manuela Antonia de la Baña, soltera <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo, casada con Francisco Rico

<i>1728-1729</i> ¹⁴²⁸			
<i>Juana de Orozco</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> Antonio Palomino Juan Quirante Matías de Orozco Juan Plasencia Manuel Joaquín Alonso Molina Vicente Camacho	<i>Damas</i> Juana de Orozco, viuda de Antonio Vela Francisca Vallejo, mujer de Antonio Palomino	<i>Galanes</i> Manuel de Castro Damián de Castro Ramón Verdugo Matías de Morales Ramón de Villafior Juan López Juan de Castro	<i>Damas</i> Petronila Jibaja, viuda de José de Prado Ana de Espinosa, casada con Felipe Ramírez

¹⁴²⁶ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 338.

¹⁴²⁷ BNE, MSS 14074/1:15.

¹⁴²⁸ BNE, MSS 14074/1:18.

Juan Camacho José de Rivas Baltasar Caballero Bautista Ventura	Rita de Orozco, soltera Antonia Mejía, casada con Juan Quirante Josefa Sanz, soltera María Orozco, soltera Mariana de Inestrosa, mujer de Vicente Camacho Inés Garcés	Francisco Rico Antonio de la Plana Bernardo Lozano Salvador de Navas Bernardo Esteban Francisco de la Cueva Manuel de San Miguel Felipe Ramírez	Francisca de Castro, casada con Ramón de Villaflor Andrea López, soltera María Antonia Vela, soltera Paula de Olmedo, casada con Francisco Rico
---	--	--	--

1729-1730 ¹⁴²⁹			
<i>Juana de Orozco</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
José Garcés Antonio Palomino Juan Quirante Matías de Orozco Juan Plasencia Manuel Joaquín Alonso Molina Vicente Camacho Antonio Vela (muerto) Juan Camacho José de Rivas Baltasar Caballero Bautista Ventura	<i>Damas</i> 1. ^a Juana de Orozco 2. ^a Francisca Vallejo 3. ^a Rita de Orozco 4. ^a Antonia Mejía 5. ^a Josefa Sanz 6. ^a María Orozco <i>Sobresaliente</i> Mariana de Inestrosa	Manuel de Castro Francisco de la Cueva Ramón de Villaflor Gaspar de Guzmán Francisco Rico Antonio de la Plana Juan López Salvador de Navas Bernardo Esteban Juan de Castro Bernardo Lozano Felipe Ramírez Manuel de San Miguel	<i>Damas</i> 1. ^a Petronila Jibaja 2. ^a Ana de Espinosa 3. ^a Francisca de Castro 4. ^a Andrea López 5. ^a Josefa López 6. ^a Manuela Antonia de la Baña <i>Sobresaliente</i> Paula de Olmedo

1730-1731 ¹⁴³⁰			
<i>Juana de Orozco</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Manuel Joaquín 3. ^{er} Juan Quirante 4. ^o Matías de Orozco 5. ^o Pedro Vela <i>Sobresaliente</i> Antonio Palomino <i>Barbas</i> 1. ^{er} Alonso Molina 2. ^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Ignacio Cerqueira 2. ^{do} Félix Ramírez <i>Parte de por medio</i> Salvador de la Calle <i>Músico</i> Baltasar Caballero <i>Violón</i>	<i>Damas</i> 1. ^a Juana de Orozco 2. ^a Francisca Vallejo 3. ^a Rita de Orozco 4. ^a Antonia Mejía 5. ^a María Antonia de Chaves 6. ^a María Orozco <i>Sobresaliente</i> Francisca de Castro	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel de Castro 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Ramón Verdugo 4. ^o Matías de Morales 5. ^o Ramón de Villaflor 6. ^o Juan López <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rico 2. ^{do} Antonio de la Plana <i>Categoría sin especificar</i> Juan de Castro Bernardo Lozano Salvador de Navas Bernardo Esteban Francisco de la Cueva Manuel de San Miguel Felipe Ramírez	<i>Damas</i> 1. ^a Petronila Jibaja, viuda de José de Prado 2. ^a Ana de Espinosa, casada con Felipe Ramírez 3. ^a Francisca de Castro, casada con Ramón de Villaflor 4. ^a Andrea López, soltera 5. ^a Josefa López, soltera 6. ^a Manuela Antonia Vela, soltera <i>Sobresaliente</i>

¹⁴²⁹ BNE, MSS 14074/1:19.

¹⁴³⁰ OLMOS, Á. M. *Papeles Barbieri. vol. 24, Teatros de Madrid, vol. 13...* p. 24.

Juan de Chaves <i>Apuntador</i> Bautista Ventura			Paula de Olmedo, casada con Francisco Rico
--	--	--	--

1731-1732 ¹⁴³¹	
<i>Juana de Orozco</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Manuel Joaquín 3. ^{er} Juan Quirante 4. ^o Matías de Orozco 5. ^o Juan Plasencia 6. ^a Pedro Vela <i>Sobresaliente</i> José Esteban <i>Barbas</i> 1. ^{er} Pedro Vela y Alonso Molina 2. ^{do} Antonio Palomino <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Ignacio Cerqueira 2. ^{do} Félix Ramírez <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Músicos</i> 1. ^{er} Bernardo Lozano 2. ^{do} Salvador de Navas <i>Apuntador</i> Bautista Ventura	<i>Damas</i> 1. ^a Juana de Orozco 2. ^a Francisca de Castro 3. ^a Rita de Orozco 4. ^a Antonia Mejía 5. ^a María Antonia de Labaña 6. ^a María de Orozco <i>Sobresaliente con partido de 1.^a</i> Francisca Vallejo

1732-1733 ¹⁴³²			
<i>Juana de Orozco</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} Manuel Joaquín 3. ^{er} Juan Quirante 4. ^o Matías de Orozco 5. ^o Antonio Palomino 6. ^o José de Parra <i>Sobresaliente</i> José Esteban (con la obligación de hacer comedias nuevas de 1. ^{er} galán y remediar las que no pueda José Garcés) <i>Barbas</i> 1. ^{er} Alonso Molina 2. ^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Ignacio Cerqueira	<i>Damas</i> 1. ^a Juana de Orozco 2. ^a Francisca Vallejo 3. ^a Rita de Orozco 4. ^a Antonia Mejía 5. ^a María Luisa de Chaves 6. ^a Andrea López, con el partido de 4. ^a 6. ^a María Guerrero <i>Sobresaliente de música</i> Francisca de Castro	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel de Castro 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} Ramón Verdugo 4. ^o Matías de Morales 5. ^o Francisco de la Cueva 6. ^o Juan de Castro <i>Sobresaliente</i> Gaspar de Guzmán <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan López 2. ^{do} Vicente Camacho <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rico 2. ^{do} Juan Camacho <i>Vejete</i> Bernardo Esteban	<i>Damas</i> 1. ^a Petronila Jibaja 2. ^a Juana de Inestrosa 3. ^a Isabel Vela 4. ^a María Antonia de Labaña 5. ^a María Antonia de Chaves 6. ^a Josefa López <i>Sobresaliente de música</i> Francisca de Castro

¹⁴³¹ BEC, C. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid...*, p. 321. No recogemos aquí el listado de la compañía de Manuel de San Miguel porque no hemos encontrado información al respecto.

¹⁴³² BNE, MSS 14074/1:23.

2.º Félix Ramírez <i>Veje</i> Manuel de Rivas <i>Músicos</i> 1.º Bernardo Lozano 2.º Salvador de Navas <i>Apuntador</i> Bautista Ventura		<i>Parte de por medio</i> Manuel de San Miguel <i>Músicos</i> 1.º José Herrando 2.º Luis de Rullet <i>Apuntador</i> Vicente Vallejo	
---	--	---	--

1733-1734 ¹⁴³³			
<i>Juana de Orozco</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> 1.º José Garcés 2.º Manuel Joaquín 3.º Juan Quirante 4.º Matías de Orozco 5.º Antonio Palomino 6.º Juan de Castro <i>Sobresaliente</i> José Esteban (con la obligación del año pasado) <i>Barbas</i> 1.º Alonso Molina 2.º Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.º Ignacio Cerqueira 2.º Félix Ramírez <i>Veje</i> Manuel de Rivas <i>Músicos</i> 1.º Bernardo Lozano 2.º Salvador de Navas <i>Apuntador</i> Bautista Ventura	<i>Damas</i> 1.ª Juana de Orozco, viuda de Antonio Vela 2.ª Francisca Vallejo, casada con Antonio Palomino 3.ª Rita de Orozco, soltera 4.ª Antonia Mejía, casada con Juan Quirante 5.ª María Luisa de Chaves, casada con José de Miranda 6.ª Andrea López, casada con Antonio Inestrosa <i>Sobresaliente de música con el partido de segunda</i> Francisca de Castro, viuda de Ramón de Villaflor	<i>Galanes</i> 1.º Manuel de Castro 2.º Ramón Verdugo 3.º Fernando Flores 4.º Matías de Morales 5.º Francisco de la Cueva 6.º José Parra <i>Sobresaliente</i> Luis Antonio Rullet <i>Barbas</i> 1.º Manuel de San Miguel 2.º Juan López <i>Graciosos</i> 1.º Vicente Camacho 2.º Francisco Rico <i>Veje</i> Juan Camacho (murió) <i>Parte de por medio</i> José Parra Manuel de San Miguel <i>Músicos</i> 1.º Bernardo Esteban 2.º José Herrando <i>Apuntador</i> Gaspar de Guzmán	<i>Damas</i> 1.ª Petronila Jibaja 2.ª Juana de Inestrosa 3.ª Isabel Vela 4.ª María Antonia de Labaña 5.ª María Antonia de Chaves 6.ª Bernarda de Villaflor 6.ª Josefa López

1734-1735 ¹⁴³⁴			
<i>Ignacio Cerqueira</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> 1.º José Garcés, para las comedias de su caudal 2.º José Esteban, con la obligación de hacer las comedias nuevas de 1.º galán y el partido de tal por Madrid 3.º Juan Quirante	<i>Damas</i> 1.ª Juana de Orozco 2.ª Francisca Vallejo 3.ª Rita de Orozco 4.ª Antonia Mejía 5.ª Juana Vázquez 6.ª María Luisa de Chaves	<i>Galanes</i> 1.º Manuel de Castro 2.º Ramón Verdugo 3.º Fernando Flores 4.º falta 5.º Francisco de la Cueva 6.º José Parra <i>Sobresaliente</i>	<i>Damas</i> 1.ª Petronila Jibaja 2.ª Juana de Inestrosa 3.ª Isabel Vela 4.ª María Antonia de Labaña 5.ª Bernarda de Villaflor

¹⁴³³ BNE, MSS 14074/1:24.

¹⁴³⁴ BNE MSS 14074/ 1:25 y BNE MSS 14074/ 1:26.

<p>4.º Matías de Orozco 5.º Antonio Palomino 6.º Juan de Castro</p> <p><i>Sobresaliente</i> Manuel Joaquín, con el partido de 2.º a cuenta de Madrid</p> <p><i>Barbas</i> 1.º Alonso Molina, partiendo por ahora con su compañero 2.º Juan Plasencia, partiendo con su compañero</p> <p><i>Graciosos</i> 1.º Ignacio Cerqueira 2.º Félix Ramírez</p> <p><i>Vejete</i> José de Rivas</p> <p><i>Músicos</i> 1.º Antonio Guerrero 2.º Salvador de Navas</p> <p><i>Apuntador</i> Bautista Ventura</p>	<p>7.ª Gertrudis Cerqueira, supliendo Madrid la mitad del partido</p> <p><i>Sobresaliente de música</i> Francisca de Castro</p>	<p>Gaspar de Guzmán</p> <p><i>Barbas</i> 1.º Juan López 2.º Vicente Camacho</p> <p><i>Graciosos</i> 1.º Francisco Rico 2.º Francisco Pérez</p> <p><i>Vejete</i> Bernardo Esteban</p> <p><i>Partes de por medio</i> Manuel de San Miguel Ramón de Castro, con el partido de 2.º galán y con la obligación de hacer las comedias que se le mande y de figuraciones</p> <p><i>Músicos</i> 1.º José Herrando 2.º Luis Antonio Rullet</p> <p><i>Apuntador</i> Vicente Vallejo</p>	<p>6.ª Josefa López 7.ª Isabel Camacho</p>
---	---	--	--

1735-1736 ¹⁴³⁵			
<i>Ignacio Cerqueira</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<p><i>Galanes</i> 1.º José Garcés 2.º José Esteban 3.º José de Parra 4.º Matías de Morales 5.º Antonio Palomino 6.º en blanco</p> <p><i>Sobresaliente</i> Manuel Joaquín</p> <p><i>Barbas</i> 1.º Alonso Molina 2.º Juan Plasencia</p> <p><i>Graciosos</i> 1.º Ignacio Cerqueira 2.º Félix Ramírez</p> <p><i>Vejete</i> José de Rivas</p> <p><i>Músicos</i> 1.º Antonio Guerrero 2.º Salvador de Navas</p> <p><i>Apuntador</i> Bautista Ventura</p>	<p><i>Damas</i> 1.ª Francisca Vallejo, mujer de Antonio Palomino 2.ª Isabel Cerqueira 3.ª Francisca de Castro 4.ª María Antonia de Castro 5.ª Bernarda Villafior 6.ª María Luisa de Chaves 7.ª Gertrudis Cerqueira 8.ª Isabel Camacho</p> <p><i>Sobresaliente de cantado</i> Rosa María Rodríguez</p>	<p><i>Galanes</i> 1.º Manuel de Castro 2.º Ramón Verdugo 3.º Fernando Flores 4.º Matías Orozco 5.º Alejandro de Guzmán 6.º Francisco de la Cueva</p> <p><i>Sobresaliente</i> Gaspar de Guzmán</p> <p><i>Sobresaliente para las comedias correspondientes</i> Damián de Castro</p> <p><i>Gracioso</i> 1.º Francisco Rico 2.º Vicente Camacho</p> <p><i>Vejete</i> Bernardo Esteban</p> <p><i>Partes de por medio</i> Manuel de San Miguel</p> <p><i>Músicos</i> 1.º José Palomero 2.º Luis Antonio Rullet</p>	<p><i>Damas</i> 1.ª Petronila Jibaja y Juana de Orozco, partiendo damas y sobresaliente 2.ª Juana de Inestrosa o Juana Vázquez 3.ª Isabel Vela o Rita de Orozco 4.ª en blanco 5.ª Josefa López 6.ª María Antonia de Capa (ella firma Antonia Manuela de Capa)</p>

¹⁴³⁵ BNE, MSS 14074/1:27.

		<i>Apuntador</i> Vicente Vallejo	
--	--	-------------------------------------	--

1736-1737 ¹⁴³⁶			
<i>José Garcés</i>		<i>Manuel de Castro</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel de Castro 2. ^{do} Ramón Verdugo 2. ^{do} Damián de Castro 3. ^{er} José de Parra 4. ^o Baltasar García 5. ^o Francisco de la Cueva <i>Sobresaliente</i> Gaspar de Guzmán <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan López 2. ^{do} Dionisio de la Calle <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Nerey 2. ^{do} Francisco Rico <i>Vejete</i> José Esteban <i>Músico</i> José Palomera <i>Violón</i> Luis de Rullet <i>Apuntador</i> Vicente Vallejo	<i>Damas</i> 1. ^a Petronila Jibaja 2. ^a María Antonia 3. ^a Francisca de Castro 4. ^a Rosa Rodríguez 5. ^a Bernarda de Villaflor 6. ^a María Luisa de Chaves 7. ^a Josefa López 8. ^a Isabel Camacho <i>Sobresaliente</i> En blanco	<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} José Esteban 3. ^{er} Juan Quirante 4. ^o Matías de Morales 5. ^o Francisco de la Calle <i>Sobresaliente</i> En blanco <i>Barbas</i> 1. ^{er} Antonio Palomino 2. ^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Ignacio Cerquera 2. ^{do} Félix Ramirez <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Músico</i> Antonio Guerrero <i>Violón</i> Salvador de Navas <i>Apuntador</i> Bautista Ventura	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Palomino 2. ^a Águeda de la Calle 3. ^a Isabel Vela 4. ^a Antonia Mejía 5. ^a Juana Vázquez 6. ^a Gertrudis Cerqueira 7. ^a Isabel Cerqueira

1737-1738 ¹⁴³⁷			
<i>Compañía de ópera española</i>		<i>Ignacio Cerqueira</i>	
<i>Galanes</i> José de Parra Matías de Orozco Antonio de Inestrosa <i>Músico</i> Bernardo Lozano <i>Apuntador</i> Juan Quirante	<i>Damas</i> Francisca de Castro Isabel Vela Rita de Orozco Rosa M. Rodríguez María Antonia de Labaña Juana de Orozco Bernarda de Villaflor	<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} José Esteban 3. ^{er} Gaspar de Guzmán 4. ^o Matías de Morales 5. ^o Antonio Palomino <i>Sobresaliente</i> Manuel Joaquín <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan López 2. ^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Ignacio Cerqueira 2. ^{do} Félix Ramírez <i>Vejetes</i> 1. ^{er} Bernardo Esteban 2. ^{do} José de Rivas <i>Partes de por medio</i>	<i>Damas</i> 1. ^a Petronila Jibaja 2. ^a Francisca Vallejo 3. ^a Rosa M. Rodríguez 4. ^a Antonia Mejía (se despidió en 8 de octubre 1737) 5. ^a María Luisa de Chaves 6. ^a Antonia de Fuentes 7. ^a Gertrudis Cerqueira <i>Sobresaliente</i> Águeda de la Calle

¹⁴³⁶ BNE, MSS 14074/1:28.

¹⁴³⁷ VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D., DAVIS, C., *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745...*, p. 265.

		Francisco de la Calle <i>Músicos</i> 1. ^{er} Antonio Guerrero 2. ^{do} Luis Antonio Rullet <i>Apuntador</i> Bautista Ventura	
--	--	--	--

1738-1739 ¹⁴³⁸			
<i>Antonio de Inestrosa</i>		<i>Juana de Orozco</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel de Castro 2. ^{do} Ramón Verdugo 3. ^{er} José de Parra 4. ^o Matías de Orozco 5. ^o Francisco de la Cueva 6. ^o Luis de Parra <i>Sobresaliente</i> Gaspar de Guzmán <i>Gracioso</i> Vicente Llarenas <i>Vejetes</i> 1. ^{er} Bernardo Esteban 2. ^{do} Antonio Palomino <i>Supernumerario</i> Damián de Castro <i>Músicos</i> 1. ^{er} Bernardo Lozano 2. ^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> Vicente Vallejo <i>Cobrador</i> Antonio de Inestrosa	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Vallejo 2. ^a María Antonia de Castro 3. ^a Francisca de Castro 4. ^a Isabel Vela, compartiendo de tercera 5. ^a Bernarda Hernando <i>Sobresaliente de cantado</i> Rita de Orozco <i>Sobresaliente de representado</i> Juana de Orozco	<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Garcés 2. ^{do} José Esteban 3. ^{er} José Pérez 4. ^o Matías de Orozco 5. ^o en blanco 6. ^o Antonio de Paz <i>Sobresaliente</i> Fernando de Flores <i>Barbas</i> 1. ^{er} Manuel Joaquín 2. ^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Ignacio Cerqueira 2. ^{do} Félix Ramírez <i>Vejete</i> Bernardo Esteban <i>Supernumerario</i> Juan Quirante <i>Músicos</i> 1. ^{er} Antonio Guerrero 2. ^{do} José Cerqueira <i>Apuntador</i> Benito Pereira	<i>Damas</i> 1. ^a en blanco 2. ^a en blanco 3. ^a Rita de Orozco 4. ^a Antonia Mejía 5. ^a María Luisa de Chaves 6. ^a María Cervera 7. ^a Gertrudis Cerqueira 8. ^a Catalina Pacheco <i>Sobresaliente</i> Juana de Orozco

1739-1740 ¹⁴³⁹			
<i>Antonio de Inestrosa</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel de Castro 1. ^{er} José Esteban 2. ^{do} Ramón Verdugo 3. ^{er} José de Parra 4. ^o Matías de Morales 5. ^o José Benavente 6. ^o Luis Parra 7. ^o Francisco Pacheco <i>Otro</i> Francisco de la Cueva <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan López	<i>Damas</i> 1. ^a Petronila Jibaja 2. ^a María Antonia 3. ^a Isabel Vela 4. ^a Antonia de Fuentes 5. ^a Bernarda de Villaflor 6. ^a Catalina Pacheco 7. ^a Antonia Herrando 8. ^a Vicenta Herrando	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Guerrero 2. ^{do} Gaspar de Guzmán 3. ^{er} Juan Manuel Ángel 4. ^o Francisco de la Calle 5. ^o en blanco 6. ^o Pedro García <i>Sobresaliente</i> Manuel Joaquín <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan Plasencia 2. ^{do} Antonio Palomino <i>Graciosos</i>	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Vallejo 2. ^a Águeda de la Calle 3. ^a Rosa Rodríguez 4. ^a María Hidalgo 5. ^a María Luisa de Chaves 6. ^a Isabel Camacho 7. ^a María Leonetti <i>Sobresaliente</i> María Leonetti

¹⁴³⁸ BNE, MSS 14074/1:33.

¹⁴³⁹ BNE, MSS 14074/1:35.

2.º Dionisio de la Calle <i>Gracioso</i> Francisco Rubert <i>Vejete</i> Bernardo Esteban <i>Músicos</i> 1.º José Herrando 2.º Luis Rullet <i>Apuntador</i> Vicente Vallejo <i>Cobrador</i> Antonio Inestrosa		1.º Félix Ramírez 2.º Cristóbal Palomino <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Músicos</i> 1.º Antonio Guerrero 2.º Antonio Palomino (hijo de arriba) <i>Apuntador</i> Benito Pereira <i>Cobrador</i> Blas Polope	
---	--	---	--

1740-1741 ¹⁴⁴⁰			
<i>José de Parra</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> 1.º Manuel de Castro 2.º Ramón Verdugo 3.º José Parra 4.º Matías de Morales 5.º Antonio Villaflor 6.º Luis Parra 7.º Francisco Pacheco <i>Sobresaliente</i> Felipe Calderón <i>Barbas</i> 1.º Juan López 2.º en blanco <i>Vejete</i> Manuel Garcés <i>Músicos</i> 1.º Manuel Ferreira 2.º Luis Antonio Rullet <i>Apuntador</i> En blanco	<i>Damas</i> 1.ª Petronila Jibaja 2.ª María Antonia de Castro 3.ª Rita de Orozco 4.ª Antonia de Fuentes 5.ª Bernarda de Villaflor 6.ª Catalina Pacheco 7.ª Antonia Herrando 8.ª Vicenta Herrando	<i>Galanes</i> 1.º Manuel Guerrero 2.º Gaspar de Guzmán 3.º Juan Manuel Ángel 4.º Matías Orozco 5.º Francisco de la Calle <i>Sobresalientes</i> Manuel de Acuña Felipe Calderón <i>Barbas</i> 1.º Antonio Palomino 2.º Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.º Félix Ramírez 2.º Cristóbal Palomino <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Músicos</i> 1.º Antonio Guerrero 2.º Antonio Palomino (el menor)	<i>Damas</i> 1.ª Francisca Vallejo, mujer de Antonio Palomino 2.ª Águeda de la Calle, hermana de Dionisio de la Calle 3.ª Rosa Rodríguez 4.ª María Hidalgo 5.ª Isabel Camacho <i>Sobresaliente</i> Josefa Manuela

1741-1742 ¹⁴⁴¹			
<i>José de Parra</i>		<i>Antonio Palomino</i>	
<i>Galanes</i> 1.º Manuel de Castro 2.º Ramón Verdugo 3.º José de Parra 4.º Antonio de la Paz 5.º Matías de Morales 6.º Luis Parra 7.º Francisco Pacheco <i>Sobresaliente</i> Felipe Calderón <i>Barbas</i>	<i>Damas</i> 1.ª Petronila Jibaja 2.ª María Antonia de Castro 3.ª Rosa Rodríguez 4.ª Catalina Pacheco 5.ª Isabel Camacho 6.ª Bernarda Villaflor 7.ª Teresa Paz	<i>Galanes</i> 1.º Manuel Guerrero 2.º Gaspar de Guzmán 3.º Manuel Ángel 4.º Matías Orozco 5.º Vicente Vallejo 6.º José Campano 7.º Cristóbal Palomino y partiendo barbas <i>Sobresaliente</i> Manuel Joaquín	<i>Damas</i> 1.ª Francisca Vallejo 2.ª Águeda de la Calle 3.ª Rita de Orozco 4.ª María Hidalgo 5.ª Petronila Ordoñez 6.ª María Campano <i>Sobresaliente</i> Ana de Cambas

¹⁴⁴⁰ BNE, MSS 14074/1:37.

¹⁴⁴¹ BNE MSS 14074/ 1:38 y BNE MSS 14074/ 1:39.

1. ^{er} Juan López 2. ^{do} Pedro Vicente de Rueda <i>Vejete</i> Manuel Garcés <i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel Ferreira 2. ^{do} Luis Antonio Rullet <i>Apuntador</i> Pedro Jiménez		<i>Barbas</i> 1. ^{er} Antonio Palomino 2. ^{do} Dionisio de la Calle <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rubert 2. ^{do} Nicolás Monroy <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Músicos</i> 1. ^{er} Antonio Guerrero 2. ^{do} Antonio Palomino (el menor) <i>Apuntador</i> Fernando Oliveros	
---	--	---	--

1742-1743 ¹⁴⁴²			
<i>José de Parra</i>		<i>Antonio Palomino</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel de Castro 2. ^{do} Ramón Verdugo 3. ^{er} José de Parra 4. ^o Nicolás de la Calle 5. ^o Antonio Miguel Pacheco, hijo de Francisco Miguel Pacheco 6. ^o Luis de Parra 7. ^o Francisco Miguel Pacheco <i>Sobresaliente</i> Felipe Calderón <i>Barbas</i> 1. ^{er} Juan López 2. ^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Félix Ramírez 2. ^{do} Pedro Vicente la Rueda <i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel Ferreira 2. ^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> Pedro Jiménez <i>Cobrador</i> Manuel Avecilla	<i>Damas</i> 1. ^a Petronila Jibaja 2. ^a María Antonia de Castro 3. ^a Rosa María Rodríguez 4. ^a Catalina Pacheco, la Catuja 5. ^a Isabel Camacho, la Camacha 6. ^a Agustina de Molina 7. ^a Rosalía Parra	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Guerrero 2. ^{do} Gaspar de Guzmán 3. ^{er} Juan Manuel Ángel 4. ^o Matías de Orozco 5. ^o Francisco de la Calle 6. ^o Fernando Oliveros 7. ^o Vicente Vallejo <i>Sobresaliente</i> Pascual Antonio Laurel <i>Barbas</i> (partiendo) Antonio Palomino 2. ^{do} Manuel Joaquín <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rubert 2. ^{do} Cristóbal Palomino <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Músicos</i> 1. ^{er} Antonio Guerrero 2. ^{do} José Cerqueira <i>Apuntador</i> Isidoro Moncín <i>Cobrador</i> Vicente Guerrero	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Vallejo, mujer de Antonio Palomino 2. ^a Águeda de la Calle, mujer de Juan Manuel Ángel 3. ^a Rita de Orozco, hermana de Matías de Orozco 4. ^a María Hidalgo, mujer de Manuel Guerrero 5. ^a Francisca La Grande, mujer de Juan de Fuentes 6. ^a María Estremera, mujer de José Segura 7. ^a Josefa Narciso, mujer de Antonio Blanco

1743-1744 ¹⁴⁴³			
<i>José de Parra</i>		<i>Antonio Palomino</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel de Castro	<i>Damas</i> 1. ^a Petronila Jibaja	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Guerrero	<i>Damas</i>

¹⁴⁴² BNE, MSS 14074/1:42.

¹⁴⁴³ BNE, MSS 14074/1:43.

<p>2.^{do} José Esteban 3.^{eros} José de Parra y Juan Manuel Ángel 4.^o Nicolás de la Calle 5.^o los 3.^{eros} 6.^o Luis de Parra <i>Sobresaliente</i> Manuel Joaquín Barbas 1.^{er} Juan López 2.^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.^{er} Félix Ramírez 2.^{do} Pedro Vicente la Rueda <i>Vejete</i> Pedro Vicente la Rueda <i>Supernumerario</i> Vicente Camacho <i>Músicos</i> 1.^{er} Francisco Franco 2.^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> Pedro Jiménez <i>Cobrador</i> Manuel AVECILLA</p>	<p>2.^a María Antonia de Castro 3.^a Rosa María Rodríguez 4.^a de representado Águeda de la Calle 5.^a Isabel Camacho 6.^a Agustina de Molina, mujer de Nicolás de la Calle 7.^a María Antonia Camacho 8.^a Gertrudis Verdugo <i>Sobresaliente</i> Águeda de la Calle, mujer de Juan Manuel Ángel</p>	<p>2.^{do} Gaspar de Guzmán 3.^{er} Antonio Miguel Pacheco 4.^o Matías de Orozco 5.^o Fernando Oliveros 6.^o José Campano 7.^o Vicente Vallejo 8.^o Francisco Miguel Pacheco <i>Sobresaliente</i> José Martínez Barbas 1.^{er} Antonio Palomino 2.^{do} Pascual Antonio Laurel <i>Graciosos</i> 1.^{er} Francisco Rubert 2.^{do} Cristóbal Palomino <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Músicos</i> 1.^{er} Antonio Guerrero 2.^{do} Antonio Palomino (el menor) <i>Apuntador</i> Isidoro Moncín</p>	<p>1.^a Francisca Vallejo, mujer de Antonio Palomino 2.^a Catalina Pacheco, hija de Francisco Miguel Pacheco 3.^a Ana Guerrero 4.^a María Hidalgo, mujer de Manuel Guerrero 5.^a María Campano 6.^a Jacoba Palomera, mujer de Patricio Pérez 7.^a Antonia de Flores <i>Sobresaliente</i> Josefa Narciso, mujer de Antonio Blanco</p>
---	---	---	--

1744-1745 ¹⁴⁴⁴			
<i>José de Parra</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Manuel de Castro 2.^{do} Manuel Ángel 3.^{er} José de Parra 4.^o Nicolás de la Calle 5.^o Antonio Pacheco 6.^o Luis de Parra 7.^o Francisco Pacheco <i>Barbas</i> 1.^{er} Juan López 2.^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.^{er} Félix Ramírez 2.^{do} José de Rivas <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Supernumerario para remediar barbas</i> Vicente Camacho <i>Músicos</i> 1.^{er} Francisco Franco 2.^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i></p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Petronila Jibaja 2.^a María Antonia de Castro 3.^a Rosa María Rodríguez 4.^a Catalina Pacheco 5.^a Isabel Camacho 6.^a Gertrudis Verdugo 7.^a Agustina de Molina 8.^a María Camacho <i>Sobresaliente</i> Águeda de la Calle</p>	<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Manuel Guerrero 2.^{do} Gaspar de Guzmán 3.^{er} Juan Manuel Ángel 4.^o Matías de Orozco 5.^o Francisco de la Calle <i>Sobresaliente</i> Manuel de Acuña <i>Barba</i> Antonio Palomino <i>Gracioso</i> Cristóbal Palomino <i>Músicos</i> 1.^{er} Antonio Guerrero 2.^{do} Antonio Palomino (el menor)</p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Francisca Vallejo, mujer de Antonio Palomino 4.^a María Hidalgo <i>Sobresaliente</i> Josefa Manuela</p>

¹⁴⁴⁴ BNE, MSS 14074/1:46.

Pedro Jiménez Cobrador Manuel Avecilla			
--	--	--	--

1745-1746 ¹⁴⁴⁵			
<i>José de Parra</i>		<i>Petronila Jibaja</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Martínez 2. ^{do} Juan Ángel 3. ^{er} José de Parra 4. ^o Salvador de Fuentes 5. ^o Francisco de la Calle 6. ^o Manuel de Acuña 7. ^o Luis Parra <i>Barbas</i> 1. ^{er} Felipe Calderón 2. ^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Félix Ramírez 2. ^{do} José Segura <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel Ferreira 2. ^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> José Valls <i>Cobrador y tramoyista</i> Manuel Avecilla	<i>Damas</i> 1. ^a Águeda de la Calle 2. ^a María Antonia de Castro 3. ^a Rosa Rodríguez 4. ^a Ana Guerrero 5. ^a Gertrudis Verdugo 6. ^a María Hidalgo 7. ^a María Vaguillas <i>Sobresaliente</i> Josefa Manuela	<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Esteban 2. ^{do} Nicolás de la Calle 3. ^{er} Lucas del Viso 4. ^o Juan de Aenán 5. ^o José Segura 6. ^o Nicolás López <i>Barbas</i> 1. ^{er} Vicente de Torres 2. ^{do} Vicente Camacho <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rubert 2. ^{do} Francisco Nerey <i>Vejete</i> Pedro Vicente de Rueda <i>Supernumerario</i> Juan López <i>Músicos</i> 1. ^{er} José Palomera 2. ^{do} Francisco Viola <i>Apuntador</i> Pedro Jiménez <i>Cobrador</i> Cristóbal Álvarez	<i>Damas</i> 1. ^a Petronila Jibaja 2. ^a Ana Segura 3. ^a Antonia de Fuentes 4. ^a María Leonetti 5. ^a Isabel Camacho 6. ^a Agustina de Molina 7. ^a María Quirante 8. ^a Jacinta Sánchez

1746-1747 ¹⁴⁴⁶			
<i>José de Parra (inicio temporada)</i>		<i>Manuel de San Miguel (inicio temporada)</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Martínez 2. ^{do} Juan Ángel 3. ^{er} José de Parra 4. ^o Manuel Tomás Carretero 5. ^o Miguel García de la Torre 6. ^o Luis Parra <i>Barbas</i> 1. ^{er} Vicente Camacho 2. ^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Félix Ramírez 2. ^{do} Francisco Nerey <i>Vejete</i> José de Rivas	<i>Damas</i> 1. ^a Águeda de la Calle 2. ^a María Antonia de Castro 3. ^a Rosa Rodríguez 4. ^a Ana Guerrero 5. ^a Gertrudis Verdugo 6. ^a María Hidalgo 7. ^a Catalina Hispano <i>Sobresaliente</i> Paula de Medina	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Guerrero 2. ^{do} Gaspar de Guzmán 3. ^{er} Antonio Pacheco 4. ^o Matías de Orozco 5. ^o Francisco Molina 6. ^o Francisco Oliveros 7. ^o Francisco Miguel Pacheco <i>Barbas</i> 1. ^{er} Pascual Laurel 2. ^{do} Cristóbal Palomino <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rubert 2. ^{do} Juan Llarqués	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Vallejo 2. ^a Josefa Narciso 3. ^a Catalina Pacheco 4. ^a María Hidalgo 5. ^a María Ángela Hidalgo 6. ^a Antonia de Flores 7. ^a Jacoba Palomera 8. ^a María Palomino <i>Sobresaliente de música</i> María Leonetti <i>Supernumeraria</i> Ana María Campano

¹⁴⁴⁵ BNE MSS 14074/ 1:47 y BNE MSS 14074/ 1:48.

¹⁴⁴⁶ BNE MSS 14074/ 1:49 y BNE MSS 14074/ 1:50.

<i>Músicos</i> 1.º Manuel Ferreira 2.º Luis Rullet <i>Apuntador</i> José Valls <i>Cobrador y tramoyista</i> Manuel Avecilla			
<i>José de Parra (reinicio temporada)¹⁴⁴⁷</i>		<i>Manuel de San Miguel (reinicio temporada)</i>	
<i>Galanes</i> 1.º José Martínez 2.º Juan Ángel 3.º Lucas del Viso 4.º Juan Ladvenant 5.º Manuel Carretero 6.º José de Parra 7.º Luis Parra <i>Sobresaliente</i> Nicolás de la Calle <i>Barbas</i> 1.º Felipe Calderón 2.º Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.º Francisco Nerey <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Músicos</i> 1.º Manuel Guerrero 2.º Luis Rullet <i>Apuntador</i> José Valls <i>Cobrador</i> «A elección de la compañía» <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla	<i>Damas</i> 1.ª Petronila Jibaja 2.ª María Antonia de Castro 3.ª Rosa Rodríguez 4.ª Antonia de Fuentes 5.ª Gertrudis Verdugo 6.ª Catalina Hispano 7.ª Agustina de Molina <i>Sobresaliente de representado</i> Águeda de la Calle <i>Sobresaliente de música</i> Ana Guerrero	<i>Galanes</i> 1.º Manuel Guerrero 2.º Gaspar de Guzmán 3.º Antonio Pacheco 4.º Matías de Orozco 5.º Francisco Molina 6.º Francisco Oliveros 7.º Francisco Miguel Pacheco <i>Barbas</i> 1.º Pascual Laurel 2.º Cristóbal Palomino <i>Graciosos</i> 1.º Francisco Rubert 2.º Juan Llarqués	<i>Damas</i> 1.ª Francisca Vallejo 2.ª Josefa Narciso 3.ª Catalina Pacheco 4.ª María Hidalgo 5.ª María Ángela Hidalgo 6.ª Antonia de Flores 7.ª Jacoba Palomera 8.ª María Palomino <i>Sobresaliente de música</i> María Leonetti <i>Supernumeraria</i> Ana María Campano

<i>1747-1748¹⁴⁴⁸</i>			
<i>José de Parra</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> 1.º José Martínez Gálvez 2.º Juan Ángel 3.º Lucas del Viso 4.º Juan Ladvenant 5.º José de Parra 6.º Luis Parra <i>Sobresaliente</i> Nicolás de la Calle <i>Barbas</i> 1.º Felipe Calderón	<i>Damas</i> 1.ª Petronila Jibaja 2.ª María Antonia de Castro 3.ª Rosa Rodríguez 4.ª Antonia de Fuentes 5.ª Gertrudis Verdugo 6.ª Catalina Hispano 7.ª Agustina de Molina	<i>Galanes</i> 1.º Manuel Guerrero 2.º José Esteban 3.º Antonio Pacheco 4.º Matías de Orozco 5.º José Guerrero 6.º Fernando Oliveros 7.º Vicente Vallejo 8.º José Campano 9.º Francisco Pacheco <i>Sobresaliente</i> Antonio de Flores	<i>Damas</i> 1.ª Francisca Vallejo 2.ª Josefa Narciso 3.ª Catalina Pacheco 4.ª María Hidalgo 5.ª María Ángela Hidalgo 6.ª Antonia de Flores 7.ª Jacoba Palomera 8.ª María Palomino <i>Sobresaliente</i> Mariana de Urrieta

¹⁴⁴⁷ Tras el levantamiento el 22 de diciembre de 1746 del luto decretado por el fallecimiento de Felipe V, las compañías teatrales vuelven a reestructurarse.

¹⁴⁴⁸ BNE MSS 14074/ 1:51 y BNE MSS 14074/ 1:52.

<p>2.^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.^{er} Félix Ramírez 2.^{do} Francisco Nerey <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Músicos</i> 1.^{er} Manuel Ferreira 2.^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> José Vallés <i>Cobrador</i> Manuel Avecilla</p>	<p><i>Sobresaliente de cantado</i> Ana Guerrero <i>Sobresaliente de representado</i> Águeda de la Calle</p>	<p><i>Barbas</i> 1.^{er} Gaspar de Guzmán 2.^{do} Cristóbal Palomino <i>Graciosos</i> 1.^{er} Francisco Rubert 2.^{do} Salvador de Torres <i>Vejete</i> Patricio Pérez <i>Músicos</i> 1.^{er} Antonio Guerrero 2.^{do} Vicente Guerrero <i>Apuntador</i> Isidoro Moncín <i>Cobrador</i> Vicente Guerrero <i>Guardarropa</i> Manuel de San Miguel</p>	<p><i>Supernumeraria</i> Ana María Campano</p>
--	---	--	--

1748-1749 ¹⁴⁴⁹			
<i>José de Parra</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<p><i>Galanes</i> 1.^{er} José Martínez 2.^{do} Juan Ángel 3.^{er} Lucas del Viso 4.^o Juan Ladvenant 5.^o José de Parra 6.^o Luis Parra 7.^o Juan Caballero <i>Sobresaliente</i> Nicolás de la Calle <i>Barbas</i> 1.^{er} Felipe Calderón 2.^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.^{er} Félix Ramírez 2.^{do} Francisco Nerey <i>Vejete</i> José de Rivas <i>Músicos</i> 1.^{er} Manuel Ferreira 2.^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> José Vallés <i>Cobrador</i> Manuel Avecilla</p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Petronila Jibaja 2.^a Águeda de la Calle 3.^a Antonia de Fuentes 4.^a Gertrudis Verdugo 5.^a Catalina Hispano 6.^a María Varguillas 7.^a Matilde Jiménez 8.^a Agustina de Molina 9.^a María Quirante <i>Sobresaliente</i> Francisca Esteban</p>	<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Manuel Guerrero 2.^{do} Gaspar de Guzmán 3.^{er} Antonio Pacheco 4.^o Matías de Orozco 5.^o José Guerrero 6.^o Fernando Oliveros 7.^o Francisco Miguel Pacheco 8.^o Vicente Vallejo 9.^o José Campano <i>Sobresaliente</i> José Esteban <i>Barbas</i> 1.^{er} Gabriel Games 2.^{do} Cristóbal Palomino <i>Graciosos</i> 1.^{er} Francisco Rubert 2.^{do} Salvador de Torres <i>Vejete</i> Juan Doblado <i>Supernumerario</i> Antonio de Flores <i>Músicos</i> 1.^{er} Antonio Guerrero 2.^{do} Vicente Guerrero <i>Apuntador</i> Isidoro Moncín <i>Cobrador</i> Vicente Guerrero <i>Tramoyista</i> Cristóbal Álvarez</p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Francisca Vallejo 2.^a María Palomino 3.^a Catalina Pacheco 4.^a María Leonetti 5.^a en blanco 6.^a María Campano 7.^a Antonia Orozco <i>Sobresaliente</i> Bernarda Díez</p>

¹⁴⁴⁹ BNE MSS 14074/ 1:53 y BNE MSS 14074/ 1:54.

1749-1750 ¹⁴⁵⁰			
<i>José de Parra</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Martínez 2. ^{do} Juan Ángel 3. ^{er} Lucas del Viso 4. ^o José Espejo 5. ^o José de Parra	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Vallejo 2. ^a María Antonia de Castro 3. ^a Ana Guerrero 4. ^a Gertrudis Verdugo 5. ^a Catalina Hispano 6. ^a María Teresa Palomino	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Guerrero 2. ^{do} Nicolás de la Calle 3. ^{er} Antonio Pacheco 4. ^o Matías de Orozco 5. ^o José Guerrero 6. ^o Fernando Oliveros	<i>Damas</i> 1. ^a Petronila Jibaja 2. ^a Josefa Navarro 3. ^a Catalina Pacheco 4. ^a María Hidalgo 5. ^a María Ángela Hidalgo 6. ^a María Leonetti 7. ^a María Campano 8. ^a Agustina de Molina
<i>Sobresaliente</i> Antonio Flores	<i>Sobresalientes de representado</i> Rosa Guzmán Bernarda Díaz	<i>Sobresaliente</i> José Esteban	<i>Sobresaliente de representado</i> Águeda de la Calle
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} En blanco 2. ^{do} Francisco Nerey	<i>Sobresaliente de música</i> Antonia de Fuentes	<i>Barbas</i> 1. ^{er} Gaspar de Guzmán 2. ^{do} Cristóbal Palomino	
<i>Veje</i> José de Rivas		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rubert 2. ^{do} Salvador de Torres, con obligación de	
<i>Partes de por medio</i> Parra y Vallejo		<i>vejete</i> <i>Partes de por medio</i> Campano, Pacheco y Caballero	
<i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel Ferreira 2. ^{do} Luis Antonio Rullet		<i>Músico</i> Antonio Guerrero	
<i>Apuntador</i> Pedro Jiménez		<i>Apuntador</i> Isidoro Moncín	
<i>Cobrador</i> Cristóbal Álvarez		<i>Cobrador</i> Vicente Guerrero	

1750-1751 ¹⁴⁵¹			
<i>José de Parra</i>		<i>Manuel de San Miguel</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Martínez 2. ^{do} Lucas del Viso 3. ^{er} Juan Ladvenant 4. ^o José Espejo 5. ^o José de Parra 6. ^o Luis Parra 7. ^o Vicente Vallejo	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Vallejo 2. ^a María Antonia de Castro 3. ^a Antonia de Fuentes 4. ^a Gertrudis Verdugo 5. ^a Catalina Hispano 6. ^a María Palomino 7. ^a María Quirante	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Guerrero 2. ^{do} Nicolás de la Calle 3. ^{er} Juan Ángel 4. ^o Antonio Pacheco 5. ^o Matías de Orozco 6. ^o José Guerrero	<i>Damas</i> 1. ^a Águeda de la Calle 2. ^a Catalina Pacheco 3. ^a de representado María Campano 3. ^a de cantado María Leonetti 4. ^a María Hidalgo 5. ^a María Ángela Hidalgo 6. ^a María Campano 6. ^a María Leonetti 7. ^a Agustina de Molina 8. ^a Antonia Orozco
<i>Barba</i> Felipe Calderón	<i>Sobresaliente</i> Petronila Jibaja (con partido de 1. ^a)	<i>Sobresaliente</i> José Esteban	<i>Sobresaliente de representado</i>
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Félix Ramírez 2. ^{do} Francisco Rubert	<i>Sobresaliente de música</i> Teresa Garrido	<i>Barbas</i> 1. ^{er} Gaspar de Guzmán 2. ^{do} Cristóbal Palomino	
<i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel Ferreira 2. ^{do} Luis Rullet		<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Salvador de Torres 2. ^{do} Patricio Pérez	
<i>Apuntador</i> Pedro Jiménez		<i>Veje</i> Patricio Pérez	
		<i>Partes de por medio</i>	

¹⁴⁵⁰ BNE MSS 14074/ 1:55.

¹⁴⁵¹ BNE MSS 14074/ 1:56 y BNE MSS 14074/ 1:58.

<i>Cobrador</i> Cristóbal Álvarez		Fernando Oliveros, Campano, Pacheco y Calle <i>Supernumerario</i> Antonio Flores <i>Músico</i> 1. ^{er} Antonio Guerrero 2. ^{do} Vicente Guerrero <i>Apuntador</i> Isidoro Moncín <i>Cobrador</i> Vicente Guerrero	Bernarda Díaz
--------------------------------------	--	--	---------------

1751-1752 ¹⁴⁵²			
<i>José de Parra</i>		<i>Manuel Guerrero</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Martínez 2. ^{do} Lucas del Viso 3. ^{er} José Espejo 4. ^o Joaquín de Espinosa 5. ^o José de Parra <i>Sobresaliente</i> Antonio Flores <i>Barbas</i> 1. ^{er} Felipe Calderón 2. ^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rubert 2. ^{do} Félix Ramírez <i>Vejete</i> Francisco Nerey <i>Partes de por medio</i> Luis Parra y Vicente Vallejo <i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel Ferreira 2. ^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> Antonio Flores <i>Tramoyista</i> Cristóbal Álvarez	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Vallejo 2. ^a María Antonia de Castro 3. ^a Gertrudis Verdugo 4. ^a María Palomino 5. ^a Catalina Hispano 6. ^a Teresa Garrido 7. ^a Joaquina Moro <i>Sobresaliente de representado</i> Petronila Jibaja <i>Sobresaliente de música</i> Antonia de Fuentes	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Guerrero 2. ^{do} Nicolás de la Calle 3. ^{er} Juan Ángel 4. ^o Matías de Orozco 5. ^o Francisco Molina <i>Sobresaliente</i> José Esteban <i>Barbas</i> 1. ^{er} Gaspar de Guzmán 2. ^{do} Cristóbal Palomino <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Salvador de Torres 2. ^{do} Patricio Pérez <i>Vejete</i> Patricio Pérez <i>Partes de por medio</i> Fernando Oliveros, Antonio de la Calle, José Campano y Juan Caballero <i>Músicos</i> 1. ^{er} Antonio Guerrero 2. ^{do} Vicente Guerrero <i>Apuntador</i> Juan Capa <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla	<i>Damas</i> 1. ^a Águeda de la Calle 2. ^a Teresa Rubiza 3. ^a Ana Guerrero 4. ^a María Hidalgo 5. ^a María Campano, con partido de 2. ^a y obligación de sobresaliente 6. ^a Jacoba Palomera 7. ^a Agustina de Molina 8. ^a Antonia Orozco <i>Sobresaliente de música</i> María Urrieta

1752-1753 ¹⁴⁵³			
<i>José de Parra</i>		<i>Manuel Guerrero</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Martínez 2. ^{do} Lucas del Viso 3. ^{er} José Espejo	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Vallejo 2. ^a María Antonia de Castro	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Guerrero 2. ^{do} Nicolás de la Calle 3. ^{er} Juan Ángel	<i>Damas</i> 1. ^a Águeda de la Calle 2. ^a Francisca Muñoz

¹⁴⁵² BNE MSS 14074/ 1:59 y BNE MSS 14074/ 1:60.

¹⁴⁵³ BNE MSS 14074/ 1:61 y BNE MSS 14074/ 1:62.

<p>4.º Felipe Navas 5.º José de Parra 6.º Luis Parra 7.º Vicente Vallejo 8.º Francisco Nerey <i>Sobresaliente</i> Antonio Flores <i>Barbas</i> 1.º Juan Plasencia 2.º Felipe Calderón <i>Graciosos</i> 1.º Francisco Rubert 2.º Félix Ramírez <i>Vejete</i> Francisco Polope <i>Músicos</i> 1.º Francisco Ferreira 2.º Luis Rullet <i>Apuntador</i> Pedro Jiménez <i>Tramoyista</i> Cristóbal Álvarez</p>	<p>3.ª Gertrudis Verdugo 4.ª Catalina Pacheco 5.ª Catalina Hispano 6.ª María Rosa 7.ª Joaquina Moro 8.ª María Teresa Palomino <i>Sobresaliente de todo</i> Antonia de Fuentes</p>	<p>4.º Francisco de la Calle 5.º Antonio de la Calle 6.º Francisco Molina 7.º Fernando Olivero 8.º Juan Caballero 9.º Manuel Olmedo 10.º Francisco Hidalgo 11.º Dionisio de los Ríos <i>Sobresaliente</i> José Esteban <i>Barbas</i> 1.º Gaspar de Guzmán 2.º Cristóbal Palomino <i>Graciosos</i> 1.º Salvador de Torres 2.º Manuel Garcés <i>Vejete</i> José Campano <i>Músicos</i> 1.º Antonio Guerrero 2.º Vicente Guerrero <i>Apuntador</i> Isidoro Moncín <i>Cobrador</i> Vicente Guerrero <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla</p>	<p>3.ª María Campano 4.ª María Hidalgo 5.ª María Ángela Hidalgo 6.ª Teresa Garrido 7.ª Agustina de Molina 8.ª Antonia Orozco <i>Sobresaliente de música</i> Jacoba Palomera</p>
---	---	---	---

1753-1754 ¹⁴⁵⁴			
<i>José de Parra</i>		<i>Manuel Guerrero</i>	
<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>
1.º Nicolás de la Calle	1.ª Francisca Vallejo	1.º Manuel Guerrero	1.ª Águeda de la Calle
2.º Lucas del Viso	2.ª María Antonia de Castro	2.º Juan Ladvenant	2.ª Francisca Muñoz
3.º José Espejo	3.ª Antonia de Fuentes	3.º Juan Ángel	3.ª Ana María Campano
4.º Felipe de Navas	4.ª Catalina Pacheco	4.º Francisco de la Calle	4.ª María Hidalgo
5.º José de Parra	5.ª María Ángela Hidalgo	7.º Fernando Oliveros	5.ª Teresa Garrido
6.º Vicente Vallejo	6.ª Agustina Molina	8.º Juan Caballero	6.ª en blanco
7.º Luis Parra	7.ª Joaquina Moro	9.º Manuel Olmedo	7.ª Antonia Orozco
8.º Antonio Moro	<i>Sobresaliente</i>	10.º Francisco de Molina	<i>Sobresaliente</i>
9.º Blas Pereira	Victoria la de Cádiz	<i>Barbas</i>	Antonia Orozco
<i>Sobresaliente</i>		1.º Gaspar de Guzmán	
En blanco		2.º Cristóbal Palomino	
<i>Barbas</i>		<i>Graciosos</i>	
1.º Felipe Calderón		1.º Salvador de Torres	
2.º Juan Plasencia		2.º Miguel Ayala	
<i>Graciosos</i>		<i>Vejete</i>	
1.º Francisco Rubert		José Campano	
2.º Félix Ramírez		<i>Músicos</i>	
2.º Francisco Nerey		1.º Antonio Guerrero	
<i>Músicos</i>		2.º Vicente Guerrero	
1.º en blanco			

¹⁴⁵⁴ BNE MSS 14074/ 1:63.

2. ^{do} Luis Antonio Rullet <i>Apuntador</i> Isidoro Moncín		<i>Apuntador</i> Pedro Jiménez <i>Cobrador</i> Vicente Guerrero <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla	
--	--	--	--

1754-1755 ¹⁴⁵⁵			
<i>José de Parra</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Martínez Gálvez 2. ^{do} Lucas del Viso 3. ^{er} José Espejo 4. ^o Felipe de Navas 5. ^o José de Parra 6. ^o Juan Ponce de León 7. ^o Luis Parra 8. ^o Ramón de Orozco 9. ^o Antonio Moro <i>Barbas</i> 1. ^{er} Felipe Calderón 2. ^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Francisco Rubert 2. ^{do} Félix Ramírez 2. ^{do} Francisco Nerey <i>Vejete</i> Francisco Rubert Francisco Nerey <i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel Ferreira 2. ^{do} Luis Antonio Rullet <i>Apuntador</i> Pedro Jiménez <i>Tramoyista</i> José Andrade	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Vallejo 2. ^a María Antonia de Castro 3. ^a Gertrudis Verdugo 4. ^a de representado María Teresa Palomino 4. ^a de cantado Catalina Hispano 5. ^a María Ladvenant 6. ^a Joaquina Moro 7. ^a María Quirante 8. ^a Ángela Renda	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Guerrero, difunto, en su lugar Nicolás de la Calle 2. ^{do} Juan Ángel 3. ^{er} Tomás Carretero 4. ^o Antonio de la Calle 5. ^o Francisco de la Calle 6. ^o Francisco Molina 7. ^o Manuel Olmedo 8. ^o Francisco Callejo 9. ^o Juan Caballero 10. ^o Blas Pereira <i>Barbas</i> 1. ^{er} Gaspar de Guzmán 2. ^{do} Cristóbal Palomino <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Salvador de Torres 2. ^{do} Miguel Ayala <i>Vejete</i> Salvador de Torres <i>Músicos</i> 1. ^{er} Antonio Guerrero 2. ^{do} Vicente Guerrero <i>Apuntador</i> Manuel Martínez <i>Cobrador</i> Vicente Guerrero <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla	<i>Damas</i> 1. ^a Águeda de la Calle 2. ^a Francisca Muñoz 3. ^a Teresa Garrido 4. ^a Catalina Pacheco 5. ^a María Hidalgo 6. ^a Matilde Jiménez 7. ^a Ana María Guerrero 8. ^a Antonia Orozco <i>Sobresaliente</i> Antonia de Fuentes

1755-1756 ¹⁴⁵⁶			
<i>José de Parra</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José García 2. ^{do} Esteban Valdés 3. ^{er} Juan Ponce 4. ^o Antonio de la Calle 5. ^o Eusebio Rivera 6. ^o José Parra 7. ^o Luis Parra	<i>Damas</i> 1. ^a Sebastiana Pereira 2. ^a María Antonia de Castro 3. ^a Gertrudis Verdugo 4. ^a Joaquina Moro	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Lucas del Viso 2. ^{do} Felipe Navas 3. ^{er} Blas Pereira 4. ^o Francisco Callejo 5. ^o Diego Coronado 6. ^o Manuel Olmedo 7. ^o Juan Caballero	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Vallejo 2. ^a Francisca Muñoz 3. ^a Teresa Garrido 4. ^a Catalina Pacheco 5. ^a María Hidalgo 6. ^a Antonia de Fuentes

¹⁴⁵⁵ BNE MSS 14074/ 1:64 y BNE MSS 14074/ 1:66.

¹⁴⁵⁶ BNE MSS 14074/ 1:69 y BNE MSS 14074/ 1:72.

8.º Francisco Nerey 9.º Antonio Moro 10.º José García <i>Sobresaliente</i> Manuel Carretero <i>Barbas</i> 1.º Dionisio de la Calle 2.º Nicolás López <i>Graciosos</i> 1.º Juan Llácer 2.º Andrés Rodríguez <i>Vejete</i> Manuel Garcés <i>Músicos</i> 1.º Manuel Ferreira 2.º Luis Antonio Rullet <i>Apuntador</i> Pedro Jiménez <i>Cobrador</i> Manuel Teixeira	5.ª María de la Concepción 6.ª Matilde Jiménez 7.ª Rosalía Guerrero <i>Sobresaliente</i> Gertrudis Urrieta	8.º Ramón Orozco <i>Barbas</i> 1.º Gaspar de Guzmán 2.º Cristóbal Palomino <i>Gracioso</i> Miguel Ayala <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Músicos</i> 1.º Antonio Guerrero 2.º Vicente Guerrero <i>Apuntador</i> Manuel Martínez <i>Cobrador</i> Vicente Guerrero	7.ª Antonia Orozco <i>Sobresaliente</i> Victoria Ferrer
---	---	---	---

<i>1756-1757¹⁴⁵⁷</i>			
<i>José de Parra</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<i>Galanes</i> 1.º José García Ugalde 2.º Esteban Valdés 3.º Juan Ponce 4.º Antonio de la Calle 5.º José Parra 6.º Eusebio Rivera 7.º José García Moya <i>Sobresaliente</i> Nicolás de la Calle <i>Barbas</i> 1.º Dionisio de la Calle 2.º Nicolás López <i>Graciosos</i> 1.º Juan Llácer 2.º Pedro Vicente Rueda <i>Vejete</i> Manuel Garcés <i>Parte de por medio</i> Francisco de la Calle <i>Músicos</i> 1.º Manuel Ferreira 2.º Luis Rullet <i>Apuntador</i> Isidoro Moncín <i>Cobrador</i> Manuel Teixeira <i>Tramoyista</i>	<i>Damas</i> 1.ª Sebastiana Pereira 2.ª María Antonia de Castro 3.ª Gertrudis Verdugo 4.ª María Hidalgo, la Menor 5.ª María la Chica 6.ª Matilde Jiménez 7.ª Rosalía Guerrero 8.ª Vicenta Orozco <i>Sobresaliente</i> Ana Pereira	<i>Galanes</i> 1.º Lucas del Viso 2.º Juan Ladvenant 3.º Felipe de Navas 4.º Blas Pereira 5.º Diego Coronado 6.º Juan Caballero 7.º Manuel Olmedo 8.º Antonio Moro (padre de Joaquina) <i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1.º Gaspar de Guzmán 2.º Pedro Galván <i>Graciosos</i> 1.º Miguel Ayala 2.º Francisco Callejo <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Partes de por medio</i> Ramón de Orozco y Francisco Nerey <i>Músicos</i> 1.º Antonio Guerrero 2.º Vicente Guerrero <i>Apuntador</i> Manuel Martínez <i>Cobrador</i>	<i>Damas</i> 1.ª Francisca Muñoz 2.ª Catalina Pacheco, la Catuja 3.ª Teresa Garrido 4.ª Joaquina Moro 5.ª María Hidalgo 6.ª Antonia de Fuentes 7.ª Antonia Orozco <i>Sobresaliente</i> Victoria Ferrer

¹⁴⁵⁷ BNE MSS 14074/ 1:74.

Jerónimo Avecilla		Vicente Guerrero <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla	
-------------------	--	--	--

1757-1758 ¹⁴⁵⁸			
<i>José de Parra</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} José García 2. ^{do} Esteban Valdés 3. ^{er} Pedro del Canal 4. ^o Antonio de la Calle 5. ^o José Parra <i>Sobresaliente</i> Nicolás de la Calle, con partido de 1. ^o <i>Barbas</i> 1. ^{er} Dionisio de la Calle 2. ^{do} Juan Ponce, con partido de 3. ^o <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Juan Llácer 2. ^{do} Nicolás López <i>Vejete</i> José Campano <i>Partes de por medio</i> José García (el padre), Eusebio Rivera, Gabriel Gómez y Vicente de Torres, con obligación de hacer los figurones <i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel Ferreira 2. ^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> José Vallés <i>Cobrador</i> Manuel Teixeira <i>Tramoyista</i> Jerónimo Avecilla	<i>Damas</i> 1. ^a Sebastiana Pereira 2. ^a María Antonia de Castro 3. ^a Gertrudis Verdugo, con partido de 1. ^a 4. ^a Ana María Campano 5. ^a María la Chica 6. ^a Joaquina Moro 7. ^a Mariana Alcázar 8. ^a Matilde Jiménez 9. ^a Vicenta Orozco 10. ^a María Casimiro Blanco	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Lucas del Viso 2. ^{do} Juan Ladvenant 3. ^{er} Felipe de Navas 4. ^o Blas Pereira 5. ^o Francisco Callejo <i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1. ^{er} Gaspar de Guzmán 2. ^{do} Pedro Galván <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Miguel Ayala 2. ^{do} Diego Coronado <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Partes de por medio</i> Juan Caballero, Manuel Olmedo y Ramón de Orozco <i>Músicos</i> 1. ^{er} Antonio Guerrero 2. ^{do} Vicente Guerrero <i>Apuntador</i> Isidoro Moncín <i>Cobrador</i> Juan de Fuentes <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Muñoz 2. ^a Catalina Pacheco 3. ^a Teresa Garrido 4. ^a María Hidalgo, la Menor 5. ^a Rosalía Guerrero 6. ^a María Hidalgo, la Mayor 7. ^a Antonia de Fuentes 8. ^a Antonia Orozco 9. ^a Antonia Arias <i>Sobresaliente</i> Victoria Ferrer

1758-1759 ¹⁴⁵⁹			
<i>José de Parra</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Nicolás de la Calle 2. ^{do} Juan Ángel 3. ^{er} José Esteban 4. ^o Juan Ponce 5. ^o Antonio de la Calle 6. ^o José Parra <i>Barbas</i>	<i>Damas</i> 1. ^a Sebastiana Pereira 2. ^a María Antonia de Castro 3. ^a Ana María Campano 4. ^a María Hidalgo, la Menor	<i>Galanes</i> 1. ^{er} José Martínez Gálvez 2. ^{do} Juan Ladvenant 3. ^{er} Esteban Valdés 4. ^o Felipe de Navas 5. ^o Francisco Callejo <i>Sobresaliente</i>	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Muñoz 2. ^a Catalina Pacheco 3. ^a Teresa Garrido 4. ^a Rosalía Guerrero 5. ^a María Hidalgo, la Mayor

¹⁴⁵⁸ BNE MSS 14074/ 1:75 y BNE MSS 14074/ 1:76.

¹⁴⁵⁹ BNE MSS 14074/ 1:77.

<p>1.^{er} Felipe Calderón 2.^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.^{er} Francisco Rubert 2.^{do} Juan Llácer <i>Vejete</i> José Campano <i>Partes de por medio</i> Eusebio Rivera, Francisco de Molina, Francisco de la Calle, Félix Ramírez y Juan Esteban <i>Supernumerario y suplir barbas</i> Dionisio de la Calle <i>Músicos</i> 1.^{er} Manuel Ferreira 2.^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> Isidoro Moncín <i>Tramoyista</i> Jerónimo AVECILLA</p>	<p>5.^a María la Chica, la Granadina 6.^a Joaquina Moro 7.^a Casimira Blanco</p>	<p>Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1.^{er} Gaspar de Guzmán, padre de Josefa Guzmán 2.^{do} Pedro Galván <i>Graciosos</i> 1.^{er} Miguel Ayala 2.^{do} Diego Coronado <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Partes de por medio</i> Juan Caballero, Manuel Olmedo, Luis Moncín, Juan de Ocaña y Ramón de Orozco <i>Supernumerario y suplir barbas</i> Nicolás López <i>Músicos</i> 1.^{er} Antonio Guerrero 2.^{do} Juan Manuel López <i>Apuntador</i> Manuel Martínez <i>Cobrador</i> Juan de Fuentes <i>Tramoyista</i> Manuel AVECILLA</p>	<p>6.^a Antonia Orozco, mujer de Antonio Guerrero 7.^a María Garcés 8.^a María Josefa Guzmán <i>Sobresaliente</i> Victoria del Cid</p>
<i>Orquesta de la compañía de José de Parra</i>		<i>Orquesta de la compañía de María Hidalgo</i>	
<p><i>Compositor</i> Don Fabio de Herrera <i>Violines</i> 1.^{er} Fernando Navarro 2.^{do} José Parra 3.^{er} Ramón Pons 4.^o Antonio Villafior 5.^o Carlos Vallés <i>Oboe</i> Francisco Gomina <i>Fagot</i> José Babadilla <i>Contrabajo</i> José Río</p>		<p><i>Violines</i> 1.^{er} Vicente Baset 2.^{do} Manuel Carreras 3.^{er} Antonio Salas 4.^o Mariano Palomino 5.^o Antonio Guerrero <i>Oboe</i> Antonio Ocampo <i>Fagot</i> Domingo N. <i>Contrabajo</i> Francisco Forne</p>	

1759-1760 ¹⁴⁶⁰			
<i>José de Parra</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>
1. ^{er} Nicolás de la Calle	1. ^{as} Sebastiana	1. ^{er} José Martínez	1. ^a Francisca Muñoz
2. ^{do} Juan Ángel	Pereira y Águeda de la Calle	Gálvez	2. ^a Catalina Pacheco
3. ^{er} José Espejo	2. ^a María Antonia de Castro	2. ^{do} Juan Ladvenant	3. ^a Teresa Garrido
4. ^o Juan Ponce		3. ^{er} Esteban Valdés	4. ^a Rosalía Guerrero
5. ^o Antonio de la Calle		4. ^o Felipe de Navas	5. ^a María Hidalgo
6. ^o José Parra		5. ^o Francisco Callejo	6. ^a Antonia Orozco

¹⁴⁶⁰ OLMOS, Á. M. *Papeles Barbieri*. vol. 24, *Teatros de Madrid*, vol. 13... p. 99.

<p><i>Barbas</i> 1.^{er} Felipe Calderón 2.^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.^{er} Francisco Rubert 2.^{do} Juan Llácer <i>Vejete</i> José Campano <i>Partes de por medio</i> Eusebio Rivera, Francisco de Molina, Francisco de la Calle, Félix Ramírez y Juan Esteban <i>Supernumerario</i> Dionisio de la Calle <i>Músicos</i> 1.^{er} Manuel Ferreira 2.^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> Isidoro Moncín <i>Cobrador</i> Manuel Teixeira <i>Tramoyista</i> Jerónimo Avecilla</p>	<p>3.^a Ana María Campano 4.^a María Hidalgo, la Menor 5.^a María de la Chica 6.^a Joaquina Moro 7.^a Casimira Blanco 8.^a María Ladvenant</p>	<p>6.^o Juan de Ocaña 7.^o Juan Caballero 8.^o Ramón Orozco 9.^o Manuel Olmedo <i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1.^{er} Gaspar de Guzmán 2.^{do} Pedro Galván <i>Graciosos</i> 1.^{er} Miguel Ayala 2.^{do} Diego Coronado <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Supernumerario</i> Nicolás López <i>Músicos</i> 1.^{er} Antonio Guerrero 2.^{do} Juan Manuel López <i>Apuntador</i> Manuel Martínez <i>Cobrador</i> Juan de Fuentes <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla</p>	<p>7.^a María Guzmán 8.^a María Garcés <i>Sobresaliente</i> Victoria Ferrer</p>
--	--	--	---

1760-1761 ¹⁴⁶¹			
<i>José Martínez Gálvez</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<p><i>Galanes</i> 1.^{er} José Martínez Gálvez y José García Ugalde 2.^{do} Juan Ladvenant 3.^{er} Juan Ponce 4.^o Blas Pereira 5.^o José Parra 6.^o Eusebio Rivera <i>Barbas</i> 1.^{er} Felipe Calderón 2.^{do} Dionisio de la Calle <i>Graciosos</i> 1.^{er} Miguel de Ayala 2.^{do} Diego Coronado <i>Vejete</i> José Campano <i>Partes de por medio</i> Ramón de Orozco Antonio de la Calle Miguel Estrada <i>Supernumerario</i> Juan Antonio Capa (desde diciembre)</p>	<p><i>Damas</i> 1.^{as} Sebastiana Pereira 2.^a María Antonia de Castro y María Ladvenant (<i>sobresaliente</i>) 3.^a Ana María Campano 4.^a María Teresa Palomino (con partido de 2.^a) 5.^a María de la Chica 6.^a Mariana Alcázar 7.^a Casimira Blanco 8.^a Joaquina Moro 9.^a Antonia Orozco</p>	<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Nicolás de la Calle 2.^{do} Juan Ángel 3.^{er} José Espejo 4.^o Felipe de Navas 5.^o Francisco Callejo <i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1.^{er} Gaspar de Guzmán 2.^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.^{er} Francisco Rubert 2.^{do} Nicolás López <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Partes de por medio</i> Juan Esteban Manuel Olmedo Francisco de la Calle Francisco de Molina Juan Caballero <i>Supernumerario</i> Pedro A. Galván</p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Águeda de la Calle 2.^a Francisca Muñoz (con partido de 1.^a) 3.^a Teresa Garrido 4.^a Rosalía Guerrero 5.^a María Hidalgo 6.^a María de Guzmán 7.^a María Garcés 8.^a María de los Ríos <i>Sobresaliente</i> Ana Segura</p>

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, pp. 100-101.

<i>Músicos</i> 1.º Antonio Guerrero 2.º Luis Rullet <i>Apuntador</i> Pedro Jiménez <i>Tramoyista</i> Jerónimo Avecilla		<i>Músicos</i> 1.º Manuel Ferreira 2.º Juan Manuel López <i>Apuntador</i> Manuel Martínez <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla	
--	--	---	--

1761-1762 ¹⁴⁶²			
<i>Juan Ángel</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<i>Galanes</i> 1.º José García Ugalde 2.º Juan Ladvenant 3.º Juan Ponce 4.º Juan Ángel 5.º Blas Pereira 6.º José Parra <i>Barbas</i> 1.º Felipe Calderón 2.º Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.º José Espejo 2.º Francisco Rubert, con Partido de 1.º <i>Vejete</i> José Campano <i>Partes de por medio</i> Antonio de la Calle Francisco de la Calle Francisco Molina Eusebio Rivera <i>Supernumerario</i> Dionisio de la Calle <i>Músicos</i> 1.º Manuel Ferreira 2.º Juan Manuel López <i>Apuntador</i> Juan Antonio Capa	<i>Damas</i> 1.ª Sebastiana Pereira 2.ª Mariana Alcázar 3.ª María Ladvenant 4.ª Joaquina Moro 5.ª María de la Chica 6.ª Casimira Blanco <i>Sobresaliente</i> Águeda de la Calle (con el partido de 1.ª)	<i>Galanes</i> 1.º Nicolás de la Calle 2.º Manuel Martínez 3.º Felipe de Navas 4.º Francisco Callejo 5.º Nicolás López <i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1.º José Martínez Gálvez 2.º Pedro A. Galván <i>Graciosos</i> 1.º Miguel de Ayala 2.º Diego Coronado <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Partes de por medio</i> Juan Esteban Manuel Olmedo Juan Caballero Ramón Orozco <i>Músicos</i> 1.º Antonio Guerrero 2.º Luis Rullet <i>Apuntador</i> Antonio Márquez	<i>Damas</i> 1.ª Francisca Muñoz 2.ª María Teresa Palomino 3.ª Rosalía Guerrero 4.ª María Hidalgo 5.ª María Guzmán 6.ª María Garcés 7.ª Antonia Orozco 8.ª Paula Martínez Huerta

1762-1763 ¹⁴⁶³			
<i>Águeda de la Calle</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<i>Galanes</i> 1.º Nicolás de la Calle 2.º Juan Ladvenant 3.º Juan Ponce 4.º Blas Pereira <i>Sobresaliente</i> José Martínez Huerta <i>Barbas</i> 1.º Felipe Calderón	<i>Damas</i> 1.ª Sebastiana Pereira 2.ª Paula Martínez Huerta 3.ª María Ladvenant 4.ª Joaquina Moro 5.ª Casimira Blanco	<i>Galanes</i> 1.º José García Ugalde 2.º Manuel Martínez 3.º Felipe de Navas 4.º Francisco Callejo <i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1.º Nicolás López	<i>Damas</i> 1.ª Francisca Muñoz 2.ª Rosalía Guerrero 3.ª Mariana Alcázar 4.ª María de la Chica 5.ª María de Guzmán 6.ª María Hidalgo 7.ª María Garcés 8.ª Antonia Orozco

¹⁴⁶² *Ibid.*, pp. 104-105.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, pp. 108-109.

<p>2.^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.^{er} José Espejo 2.^{do} Francisco Rubert <i>Vejete</i> Manuel de Rivas <i>Partes de por medio</i> Rafael Ladvenant Antonio de la Calle Francisco de la Calle Eusebio Ribera Gabriel López José Campano <i>Músicos</i> 1.^{er} Manuel Ferreira 2.^{do} Juan Manuel López <i>Apuntador</i> Francisco de Acuña <i>Tramoyista</i> Jerónimo Avecilla</p>	<p>6.^a María de Bastos (vino de Granada) 7.^a Teresa Segura (cantaba los tiples) 8.^a Jacinta Sánchez (mujer de Francisco Acuña, y cantaba tiples) <i>Sobresaliente</i> Águeda de la Calle</p>	<p>2.^{do} Pedro A. Galván <i>Graciosos</i> 1.^{er} Miguel de Ayala 2.^{do} Diego Coronado <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Partes de por medio</i> Juan Esteban Manuel Olmedo Juan Caballero Ramón Orozco Ambrosio de Fuentes Juan Antonio Capa <i>Músicos</i> 1.^{er} Antonio Guerrero 2.^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> Juan Antonio Marqués <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla</p>	
--	---	---	--

1763-1764 ¹⁴⁶⁴			
<i>María Ladvenant</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Nicolás de la Calle 2.^{do} Juan Ladvenant 3.^{er} Juan Ponce 4.^o José Ibarra 5.^o Eusebio Rivera <i>Barbas</i> 1.^{er} José Espejo 2.^{do} Juan Plasencia <i>Graciosos</i> 1.^{er} Francisco Rubert 2.^{do} Gabriel López <i>Vejete</i> José Campano <i>Partes de por medio</i> Isidro Ladvenant Antonio de la Calle Francisco de la Calle Juan Manuel (cantor) José Torra Rafael Ladvenant <i>Supernumerario de barbas</i> Dionisio de la Calle <i>Músicos</i> 1.^{er} Manuel Ferreira 2.^{do} Luis Rullet <i>Apuntador</i> Juan Antonio Márquez</p>	<p><i>Damas</i> 1.^{as} María Ladvenant 2.^a Paula Martínez Huerta 3.^a María Chica, la Granadina 4.^a Joaquina Moro 5.^a Casimira Blanco 6.^a Teresa Segura 7.^a Francisca Ladvenant (prima) 8.^a María Ladvenant (hermana) <i>Sobresaliente</i> María de la Concepción Formalages</p>	<p><i>Galanes</i> 1.^{er} José García Ugalde 2.^{do} Manuel Martínez 3.^{er} Felipe de Navas 4.^o Francisco Callejo 5.^o Blas Pereira <i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1.^{er} Nicolás López 2.^{do} Pedro A. Galván <i>Graciosos</i> 1.^{er} Miguel de Ayala 2.^{do} Diego Coronado <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Partes de por medio</i> Ambrosio de Fuentes Ramón Orozco Juan Esteban Juan Caballero Manuel Olmedo José García (el padre) <i>Músicos</i> 1.^{er} Antonio Guerrero 2.^{do} en blanco <i>Apuntador</i> Juan Antonio Capa <i>Tramoyista</i></p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Francisca Muñoz 2.^a Rosalía Guerrero 3.^a Mariana Alcázar 4.^a María de Guzmán 5.^a María de Bastos 6.^a María Garcés 7.^a María Hidalgo 8.^a Antonia Orozco 9.^a Vicenta Orozco</p>

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, pp. 109-110.

<i>Tramoyista</i> Jerónimo Avecilla		Manuel Avecilla	
--	--	-----------------	--

1764-1765 ¹⁴⁶⁵			
<i>María Ladvenant</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Nicolás de la Calle 2. ^{do} Eusebio Rivera 3. ^{er} Juan Ponce 4. ^o José Ibarra 5. ^o Blas Pereira 6. ^o Antonio de la Calle 7. ^o Juan Esteban 8. ^o Juan Manuel López (cantor) 9. ^o Rafael Ladvenant (hermano de María) <i>Sobresaliente</i> Juan Ladvenant <i>Barbas</i> 1. ^{er} José Espejo 2. ^{do} Dionisio de la Calle <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Gabriel López 2. ^{do} Bartolomé Ibáñez <i>Vejete</i> José Campano <i>Supernumerario</i> Felipe Calderón <i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel Ferreira 2. ^{do} Juan Manuel López <i>Apuntador</i> Juan Antonio Márquez <i>Cobrador</i> Manuel Teixeira <i>Tramoyista</i> Jerónimo Avecilla	<i>Damas</i> 1. ^{as} María Ladvenant 2. ^a Paula Martínez Huerta 3. ^a María Chica 4. ^a Joaquina Moro 5. ^a Francisca Ladvenant 6. ^a María Antonia Guerrero 7. ^a Casimira Blanco 8. ^a María Méndez (María Antonia Méndez)	<i>Galanes</i> 1. ^{er} José García Ugalde (natural de Valencia) 2. ^{do} Manuel Martínez 3. ^{er} Felipe de Navas 4. ^o Francisco Callejo 5. ^o Ambrosio de Fuentes 6. ^o Ramón Orozco 7. ^o Juan Caballero 8. ^o José García (padre del 1. ^{er} galán y se firmaba José García Mayor) 9. ^o Manuel Olmedo <i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1. ^{er} Nicolás López 2. ^{do} Pedro Galván <i>Graciosos</i> 1. ^{er} Miguel de Ayala 2. ^{do} Diego Coronado <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Músico</i> Antonio Guerrero <i>Apuntador</i> José Calabuig <i>Cobrador</i> Juan Antonio de San Miguel (Manuel) <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Muñoz 2. ^a Rosalía Guerrero 3. ^a María de Guzmán 4. ^a Teresa Segura 5. ^a María de Bastos 6. ^a María Garcés 7. ^a María Hidalgo 8. ^a Antonia Orozco 9. ^a Vicenta Orozco

1765-1766 ¹⁴⁶⁶			
<i>Nicolás de la Calle</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Nicolás de la Calle 2. ^{do} Eusebio Rivera 3. ^{er} Juan Ponce 4. ^o José Ibarra 5. ^o Antonio de la Calle 6. ^o Juan Esteban 7. ^o Juan Manuel 8. ^o Rafael Ladvenant	<i>Damas</i> 1. ^{as} Sebastiana Pereira 2. ^a Paula de Huerta 3. ^a María de la Chica 4. ^a Joaquina Moro 5. ^a Francisca Ladvenant 6. ^a Casimira Blanco	<i>Galanes</i> 1. ^{er} José García Ugalde 2. ^{do} Manuel Martínez 3. ^{er} Felipe de Navas 4. ^o Francisco Callejo 5. ^o Ambrosio de Fuentes 6. ^o Ramón Orozco 7. ^o Manuel Olmedo 8. ^o Juan Caballero	<i>Damas</i> 1. ^a Francisca Muñoz 2. ^a Rosalía Guerrero 3. ^{as} María de Guzmán y Mariana Alcázar, partiendo 4. ^a Teresa Segura 5. ^a María de Bastos

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, pp. 114, 116 y 117.

<p>9.º Antonio de Rivas 10.º Tomás Abril <i>Barbas</i> 1.º José Espejo 2.º Dionisio de la Calle <i>Graciosos</i> 1.º Gabriel López 2.º Blas Pereira <i>Vejete</i> José Campano <i>Supernumerario</i> Felipe Calderón <i>Músico</i> Manuel Ferreira <i>Apuntador</i> Juan Antonio Márquez <i>Cobrador</i> Manuel Teixeira</p>	<p>7.ª María Méndez 8.ª Gertrudis Rubert 9.ª Vicenta Rubert <i>Sobresaliente</i> María Guerrero</p>	<p>9.º José García Moya <i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1.º Nicolás López 2.º Pedro Galván <i>Graciosos</i> 1.º Miguel de Ayala 2.º Diego Coronado <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Músico</i> Antonio Guerrero <i>Apuntador</i> José Calabuig <i>Cobrador</i> Juan Antonio Vitoria <i>Tramoyista</i> Manuel Avecilla</p>	<p>6.ª Francisca Martínez 7.ª Antonia Orozco 8.ª Vicenta Orozco</p>
<i>Orquesta de la compañía de María Hidalgo</i>		<i>Orquesta de la compañía de Nicolás de la Calle</i>	
<p><i>Violines</i> Salvador Catalán Mariano Palomino Juan Marcolini Juan Antonio García Javier Cruz <i>Oboe</i> Antonio Ocampo <i>Fagot</i> Andrés Julián <i>Contrabajo</i> Francisco Torre</p>		<p><i>Violines</i> 1.º Ramón Palau 2.º Carlos Vallés 3.º Pedro Guerra 4.º Vicente Juan 5.º Antonio Enríquez <i>Oboes</i> 1.º Francisco Fónima 2.º Joaquín Iznar <i>Fagot</i> Pedro Terradillas <i>Trompa</i> 1.º Cayetano Sixto 2.º Nicolás Mallorquín <i>Contrabajo</i> José Bobadilla</p>	

1766-1767 ¹⁴⁶⁷			
<i>Nicolás de la Calle</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<p><i>Galanes</i> 1.º Nicolás de la Calle 2.º Eusebio Rivera 3.º Juan Ponce 4.º José Ibarra 5.º Simón de Fuentes <i>Sobresaliente de barba</i> Felipe Calderón <i>Barbas</i> 1.º José Espejo 2.º Dionisio de la Calle <i>Graciosos</i> 1.º Gabriel López</p>	<p><i>Damas</i> 1.ª María Ladvenant 2.ª Paula Martínez Huerta 3.ª María la Chica 4.ª Joaquina Moro 5.ª Francisca Ladvenant 6.ª María Méndez 7.ª Gertrudis Rubert 8.ª Isidoro Martínez 9.ª Vicenta Rubert <i>Sobresaliente</i></p>	<p><i>Galanes</i> 1.º José García Ugalde 2.º Manuel Martínez 3.º Felipe de Navas 4.º Francisco Callejo 5.º Ambrosio de Fuentes <i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1.º Nicolás López 2.º Pedro Galván <i>Graciosos</i> 1.º Miguel de Ayala</p>	<p><i>Damas</i> 1.ª Sebastiana Pereira 2.ª María Guzmán 3.ª Mariana Alcázar 4.ª María Teresa Segura 5.ª María de Bastos 6.ª Casimira Blanco 7.ª Francisca Martínez 8.ª Antonia Orozco 9.ª Vicenta Orozco</p>

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 119.

<p>2.^{do} Blas Pereira <i>Vejete</i> José Campano <i>Partes de por medio</i> Antonio de la Calle Juan Esteban Juan Manuel López Rafael Ladvenant <i>Músico</i> Manuel Ferreira <i>Apuntador</i> Juan Antonio Márquez <i>Cobrador</i> Manuel Teixeira <i>Tramoyista</i> Jerónimo Avecilla</p>	<p>María Guerrero</p>	<p>2.^{do} Diego Coronado <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Partes de por medio</i> Ramón Orozco Juan Caballero Manuel Olmedo José García Moya (padre) <i>Músico</i> Antonio Guerrero <i>Apuntador</i> Manuel de León <i>Cobrador</i> Juan Antonio Vitoria</p>	<p><i>Sobresaliente</i> Rita Rubert</p>
---	-----------------------	--	---

1767-1768 ¹⁴⁶⁸			
<i>Juan Ponce</i>		<i>María Hidalgo</i>	
<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Vicente Merino 2.^{do} Eusebio Rivera 3.^{er} Juan Ponce 4.^o José Ibarra 5.^o Simón de Fuentes 6.^o Antonio de la Calle 7.^o Juan Esteban 8.^o Juan Manuel López <i>Sobresaliente</i> José García Ugalde (con apercibimiento de que, si fuere díscolo, se le despedirá) <i>Barbas</i> 1.^{er} José Espejo 2.^{do} Dionisio de la Calle <i>Graciosos</i> 1.^{er} Gabriel López 2.^{do} Francisco Hidalgo <i>Vejete</i> José Campano <i>Músico</i> Manuel Ferreira <i>Apuntadores</i> 1.^{er} Juan Antonio Márquez 2.^{do} Benito Pereira <i>Cobrador</i> Manuel Teixeira</p>	<p><i>Damas</i> 1.^{as} Paula Martínez Huerta 2.^a Rita Rubert 3.^a Francisca Ladvenant 4.^a Joaquina Moro (mujer de Eusebio Rivera) 5.^a Casimira Blanco 6.^a María Méndez 7.^a Gertrudis Rubert 8.^a Felipa Alcaráz <i>Sobresaliente</i> Mariana Alcázar (con obligación de cantar lo que se le mande)</p>	<p><i>Galanes</i> 1.^{er} Manuel Martínez 2.^{do} Hermenegildo Caballero 3.^{er} Felipe de Navas 4.^o Francisco Callejo 5.^o Ambrosio de Fuentes 6.^o Ramón Orozco 7.^o Manuel Olmedo 8.^o Juan Caballero <i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero <i>Barbas</i> 1.^{er} Nicolás López 2.^{do} Pedro Galván <i>Graciosos</i> 1.^{er} Miguel de Ayala 2.^{do} Diego Coronado <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Músico</i> Antonio Guerrero <i>Apuntadores</i> 1.^{er} Manuel de León 2.^{do} Manuel de Rifatierra 3.^{er} Antonio de Alba <i>Cobrador</i> Juan Antonio Vitoria</p>	<p><i>Damas</i> 1.^a Sebastiana Pereira 2.^a María de Guzmán 3.^{as} María de la Chica 4.^a María Teresa 5.^a María de Bastos 6.^a Francisca Martínez 7.^a Francisca de Rivas 8.^a Antonia Ramos <i>Sobresaliente</i> Catalina Llácer</p>

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 120.

1768-1769 ¹⁴⁶⁹			
Juan Ponce		María Hidalgo	
<i>Galanes</i> 1. ^{er} Vicente José Merino 2. ^{do} Eusebio Rivera 3. ^{er} Juan Ponce	<i>Damas</i> 1. ^{as} Paula Martínez Huerta 2. ^a María Alcázar 3. ^a Francisca Ladvenant 4. ^a Joaquina Moro	<i>Galanes</i> 1. ^{er} Manuel Martínez 2. ^{do} Vicente Galván 3. ^{er} Felipe de Navas 4. ^o Jaime Cabrera	<i>Damas</i> 1. ^a Sebastiana Pereira 2. ^a María de Guzmán 3. ^{as} María de la Chica 4. ^a Teresa Segura
<i>Barbas</i> 1. ^{er} José Espejo 2. ^{do} José Ibarra	<i>Sobresaliente</i> María de Bastos	<i>Sobresaliente</i> Tomás Carretero	<i>Sobresaliente</i> María Ignacia Ibáñez
<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Gabriel López 2. ^{do} Francisco Callejo	<i>Partes iguales en trabajo y utilidad</i> Casimira Blanco Gertrudis Rubert Vicenta Cortinas Gabriela Santos	<i>Graciosos</i> 1. ^{er} Miguel de Ayala 2. ^{do} Diego Coronado	<i>Partes iguales en trabajo y utilidad</i> Gertrudis Cortinas María Ordóñez, la Mayor Francisca Martínez María Méndez Juana Garro
<i>Vejete</i> José Campano		<i>Vejete</i> Enrique Santos	
<i>Partes de por medio</i> Antonio de la Calle Juan Esteban Juan Manuel López		<i>Partes de por medio</i> Ambrosio de Fuentes Ramón Orozco Antonio de Prado	
<i>Supernumerario</i> José García Ugalde		<i>Músico</i> Antonio Guerrero	
<i>Músico</i> Manuel Ferreira		<i>Apuntador</i> Manuel de León	
<i>Apuntado</i> Juan Antonio Márquez		<i>Cobrador</i> Juan Antonio Vitoria	
<i>Cobrador</i> Manuel Teixeira			
Orquesta de la compañía de Juan Ponce		Orquesta de la compañía de María Hidalgo	
<i>Violines</i> Juan Marcolini José Palomino Marzano Palomino Francisco Javier Cruz Francisco Manchado		<i>Violines</i> Manuel Carreras Pedro Guerra Vicente Juan Antonio Palomino Antonio Enríquez	
<i>Oboe</i> Antonio Ocampo		<i>Oboe</i> Franco Gomina	
<i>Contrabajo</i> Andrés Julián		<i>Contrabajo</i> José Bobadilla	
<i>Violón</i> Francisco Sierra		<i>Fagot</i> Vicente Julián	
<i>Trompas</i> Manuel Enríquez Pedro		<i>Trompas</i> Don Cayetano Pedro	
<i>Clave</i> Juan Antonio Martínez		<i>Clave</i> Don Eusebio	
<i>Supernumerario de ambas compañías</i> Isidro Ferreira		<i>Supernumerario de contrabajo y fagot</i> Manuel Canales	

1769-1770 ¹⁴⁷⁰			
Juan Ponce		María Hidalgo	
<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, pp. 121-122.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, pp. 122-123.

<p>1.^{er} Vicente Merino 2.^{do} Eusebio Rivera 3.^{eros} Juan Ponce y Simón de Fuentes 4.^o Vicente Galván <i>Sobresalientes</i> Juan Ponce y Simón de Fuentes <i>Barbas</i> 1.^{er} José Espejo 2.^{do} Tomás Carretero <i>Graciosos</i> 1.^{er} Gabriel López 2.^{do} Francisco Callejo <i>Vejete</i> José Campano <i>Partes de por medio</i> Antonio de la Calle Juan Esteban Antonio de Prado Juan Manuel López <i>Músico</i> Manuel Ferreira <i>Apuntado</i> Juan Antonio Márquez <i>Cobrador</i> Manuel Teixeira <i>Jubilados</i> José Martínez Ugalde y Miguel de Ayala</p>	<p>1.^{as} María Ignacia Ibáñez 2.^a Mariana Alcázar 3.^a Vicenta Cortinas 4.^a Joaquina Moro <i>Sobresaliente</i> Paula Martínez Huerta <i>Partes iguales en trabajo y cantado</i> María Mayor Ordóñez Juana Garro Gertrudis Rubert Isabel Montes</p>	<p>1.^{er} Manuel Martínez 2.^{dos} Francisco de Acuña y Francisco Rodrigo de Pedraza 3.^{er} Felipe de Navas 4.^o Jaime Cabrera <i>Sobresalientes</i> Francisco de Acuña y Francisco Rodrigo de Pedraza <i>Barbas</i> 1.^{er} Nicolás López 2.^{do} Pedro Galván <i>Graciosos</i> 1.^{er} Diego Coronado 2.^{do} José Martínez Castellot <i>Vejete</i> Enrique Santos <i>Partes de por medio</i> Ambrosio de Fuentes Juan Luis Ordóñez Ramón Orozco Antonio López de Medina <i>Músico</i> Francisco Méndez <i>Apuntador</i> Manuel de León <i>Cobrador</i> Juan Antonio Vitoria</p>	<p>1.^a Sebastiana Pereira 2.^a María de Guzmán 3.^{as} María de la Chica 4.^a Teresa Segura <i>Sobresaliente</i> María Zarate <i>Partes iguales en cantado y trabajo</i> Casimira Blanco Francisca Martínez Gertrudis Cortinas María Méndez</p>
--	--	--	--